ДЖОН РЕВАЛД

ИСТОРИЯ ИМПРЕССИОНИЗМА

SHOUT
SHARE
IT

- Джон Ревалд
  - Французский импрессионизм и книга Джона Ревалда «История импрессионизма»
  - ВВЕДЕНИЕ
  - 1855–1859
  - 1859–1861
  - 1862–1863
  - 1864 1866
  - 1866 1868
  - 1869–1871
  - 1872–1874
  - 1974–1977
  - 1878–1881
  - 1881–1885
  - 1836
  - После1886 года
  - Иллюстрации
- notes
  - 1
  - 2
  - 3
  - 4
  - 5
  - 6
  - 7
  - 8
  - 9
  - 10
  - 11
  - 12
  - 13
  - 14
  - 15
  - 16
  - 17
  - 18
  - 19
  - 20
  - 21
  - 22
  - 23
  - 24
  - 25

- ○ 26
- ○ 27
- ○ 28
- ○ 29
- ○ 30
- ○ 31
- ○ 32
- ○ 33
- ○ 34
- ○ 35
- ○ 36
- ○ 37
- ○ 38
- ○ 39
- ○ 40
- ○ 41
- ○ 42
- ○ 43
- ○ 44
- ○ 45
- ○ 46
- ○ 47
- ○ 48
- ○ 49
- ○ 50
- ○ 51
- ○ 52
- ○ 53
- ○ 54
- ○ 55
- ○ 56
- ○ 57
- ○ 58
- ○ 59
- ○ 60
- ○ 61
- ○ 62
- ○ 63
- ○ 64
- ○ 65
- ○ 66
- ○ 67
- ○ 68
- ○ 69

- ○ 70
- ○ 71
- ○ 72
- ○ 73
- ○ 74
- ○ 75
- ○ 76
- ○ 77
- ○ 78
- ○ 79
- ○ 80
- ○ 81
- ○ 82
- ○ 83
- ○ 84
- ○ 85
- ○ 86
- ○ 87
- ○ 88
- ○ 89
- ○ 90
- ○ 91
- ○ 92
- ○ 93
- ○ 94
- ○ 95
- ○ 96
- ○ 97
- ○ 98
- ○ 99
- ○ 100
- ○ 101
- ○ 102
- ○ 103
- ○ 104
- ○ 105
- ○ 106
- ○ 107
- ○ 108
- ○ 109
- ○ 110
- ○ 111
- ○ 112
- ○ 113

- ○ 114
- ○ 115
- ○ 116
- ○ 117
- ○ 118
- ○ 119
- ○ 120
- ○ 121
- ○ 122
- ○ 123
- ○ 124
- ○ 125
- ○ 126
- ○ 127
- ○ 128
- ○ 129
- ○ 130
- ○ 131
- ○ 132
- ○ 133
- ○ 134
- ○ 135
- ○ 136
- ○ 137
- ○ 138
- ○ 139
- ○ 140
- ○ 141
- ○ 142
- ○ 143
- ○ 144
- ○ 145
- ○ 146
- ○ 147
- ○ 148
- ○ 149
- ○ 150
- ○ 151
- ○ 152
- ○ 153
- ○ 154
- ○ 155
- ○ 156
- ○ 157

- ○ 158
- ○ 159
- ○ 160
- ○ 161
- ○ 162
- ○ 163
- ○ 164
- ○ 165
- ○ 166
- ○ 167
- ○ 168
- ○ 169
- ○ 170
- ○ 171
- ○ 172
- ○ 173
- ○ 174
- ○ 175
- ○ 176
- ○ 177
- ○ 178
- ○ 179
- ○ 180
- ○ 181
- ○ 182
- ○ 183
- ○ 184
- ○ 185
- ○ 186
- ○ 187
- ○ 188
- ○ 189
- ○ 190
- ○ 191
- ○ 192
- ○ 193
- ○ 194
- ○ 195
- ○ 196
- ○ 197
- ○ 198
- ○ 199
- ○ 200
- ○ 201

- ○ 202
- ○ 203
- ○ 204
- ○ 205
- ○ 206
- ○ 207
- ○ 208
- ○ 209
- ○ 210
- ○ 211
- ○ 212
- ○ 213
- ○ 214
- ○ 215
- ○ 216
- ○ 217
- ○ 218
- ○ 219
- ○ 220
- ○ 221
- ○ 222
- ○ 223
- ○ 224
- ○ 225
- ○ 226
- ○ 227
- ○ 228
- ○ 229
- ○ 230
- ○ 231
- ○ 232
- ○ 233
- ○ 234
- ○ 235
- ○ 236
- ○ 237
- ○ 238
- ○ 239
- ○ 240
- ○ 241
- ○ 242
- ○ 243
- ○ 244
- ○ 245

- ○ 246
- ○ 247
- ○ 248
- ○ 249
- ○ 250
- ○ 251
- ○ 252
- ○ 253
- ○ 254
- ○ 255
- ○ 256
- ○ 257
- ○ 258
- ○ 259
- ○ 260
- ○ 261
- ○ 262
- ○ 263
- ○ 264
- ○ 265
- ○ 266
- ○ 267
- ○ 268
- ○ 269
- ○ 270
- ○ 271
- ○ 272
- ○ 273
- ○ 274
- ○ 275
- ○ 276
- ○ 277
- ○ 278
- ○ 279
- ○ 280
- ○ 281
- ○ 282
- ○ 283
- ○ 284
- ○ 285
- ○ 286
- ○ 287
- ○ 288
- ○ 289

- ○ 290
- ○ 291
- ○ 292
- ○ 293
- ○ 294
- ○ 295
- ○ 296
- ○ 297
- ○ 298
- ○ 299
- ○ 300
- ○ 301
- ○ 302
- ○ 303
- ○ 304
- ○ 305
- ○ 306
- ○ 307
- ○ 308
- ○ 309
- ○ 310
- ○ 311
- ○ 312
- ○ 313
- ○ 314
- ○ 315
- ○ 316
- ○ 317
- ○ 318
- ○ 319
- ○ 320
- ○ 321
- ○ 322
- ○ 323
- ○ 324
- ○ 325
- ○ 326
- ○ 327
- ○ 328
- ○ 329
- ○ 330
- ○ 331
- ○ 332
- ○ 333

- ○ 334
- ○ 335
- ○ 336
- ○ 337
- ○ 338
- ○ 339
- ○ 340
- ○ 341
- ○ 342
- ○ 343
- ○ 344
- ○ 345
- ○ 346
- ○ 347
- ○ 348
- ○ 349
- ○ 350
- ○ 351
- ○ 352
- ○ 353
- ○ 354
- ○ 355
- ○ 356
- ○ 357
- ○ 358
- ○ 359
- ○ 360
- ○ 361
- ○ 362
- ○ 363
- ○ 364
- ○ 365
- ○ 366
- ○ 367
- ○ 368
- ○ 369
- ○ 370
- ○ 371
- ○ 372
- ○ 373
- ○ 374
- ○ 375
- ○ 376
- ○ 377

- ○ 378
- ○ 379
- ○ 380
- ○ 381
- ○ 382
- ○ 383
- ○ 384
- ○ 385
- ○ 386
- ○ 387
- ○ 388
- ○ 389
- ○ 390
- ○ 391
- ○ 392
- ○ 393
- ○ 394
- ○ 395
- ○ 396
- ○ 397
- ○ 398
- ○ 399
- ○ 400
- ○ 401
- ○ 402
- ○ 403
- ○ 404
- ○ 405
- ○ 406
- ○ 407
- ○ 408
- ○ 409
- ○ 410
- ○ 411
- ○ 412
- ○ 413
- ○ 414
- ○ 415
- ○ 416
- ○ 417
- ○ 418
- ○ 419
- ○ 420
- ○ 421

- ○ 422
- ○ 423
- ○ 424
- ○ 425
- ○ 426
- ○ 427
- ○ 428
- ○ 429
- ○ 430
- ○ 431
- ○ 432
- ○ 433
- ○ 434
- ○ 435
- ○ 436
- ○ 437
- ○ 438
- ○ 439
- ○ 440
- ○ 441
- ○ 442
- ○ 443
- ○ 444
- ○ 445
- ○ 446
- ○ 447
- ○ 448
- ○ 449
- ○ 450
- ○ 451
- ○ 452
- ○ 453
- ○ 454
- ○ 455
- ○ 456
- ○ 457
- ○ 458
- ○ 459
- ○ 460
- ○ 461
- ○ 462
- ○ 463
- ○ 464
- ○ 465

- ○ 466
- ○ 467
- ○ 468
- ○ 469
- ○ 470
- ○ 471
- ○ 472
- ○ 473
- ○ 474
- ○ 475
- ○ 476
- ○ 477
- ○ 478
- ○ 479
- ○ 480
- ○ 481
- ○ 482
- ○ 483
- ○ 484
- ○ 485
- ○ 486
- ○ 487
- ○ 488
- ○ 489
- ○ 490
- ○ 491
- ○ 492
- ○ 493
- ○ 494
- ○ 495
- ○ 496
- ○ 497
- ○ 498
- ○ 499
- ○ 500
- ○ 501
- ○ 502
- ○ 503
- ○ 504
- ○ 505
- ○ 506
- ○ 507
- ○ 508
- ○ 509

- ○ 510
- ○ 511
- ○ 512
- ○ 513
- ○ 514
- ○ 515
- ○ 516
- ○ 517
- ○ 518
- ○ 519
- ○ 520
- ○ 521
- ○ 522
- ○ 523
- ○ 524
- ○ 525
- ○ 526
- ○ 527
- ○ 528
- ○ 529
- ○ 530
- ○ 531
- ○ 532
- ○ 533
- ○ 534
- ○ 535
- ○ 536
- ○ 537
- ○ 538
- ○ 539
- ○ 540
- ○ 541
- ○ 542
- ○ 543
- ○ 544
- ○ 545
- ○ 546
- ○ 547
- ○ 548
- ○ 549
- ○ 550
- ○ 551
- ○ 552
- ○ 553

- ○ 554
- ○ 555
- ○ 556
- ○ 557
- ○ 558
- ○ 559
- ○ 560
- ○ 561
- ○ 562
- ○ 563
- ○ 564
- ○ 565
- ○ 566
- ○ 567
- ○ 568
- ○ 569
- ○ 570
- ○ 571
- ○ 572
- ○ 573
- ○ 574
- ○ 575
- ○ 576
- ○ 577
- ○ 578
- ○ 579
- ○ 580
- ○ 581
- ○ 582
- ○ 583
- ○ 584
- ○ 585
- ○ 586
- ○ 587
- ○ 588
- ○ 589
- ○ 590
- ○ 591
- ○ 592
- ○ 593
- ○ 594
- ○ 595
- ○ 596
- ○ 597

- ○ 598
- ○ 599
- ○ 600
- ○ 601
- ○ 602
- ○ 603
- ○ 604
- ○ 605
- ○ 606
- ○ 607
- ○ 608
- ○ 609
- ○ 610
- ○ 611
- ○ 612
- ○ 613
- ○ 614
- ○ 615
- ○ 616
- ○ 617
- ○ 618
- ○ 619
- ○ 620
- ○ 621
- ○ 622
- ○ 623
- ○ 624
- ○ 625
- ○ 626
- ○ 627
- ○ 628
- ○ 629
- ○ 630
- ○ 631
- ○ 632
- ○ 633
- ○ 634
- ○ 635
- ○ 636
- ○ 637
- ○ 638
- ○ 639
- ○ 640
- ○ 641

- ○ 642
- ○ 643
- ○ 644
- ○ 645
- ○ 646
- ○ 647
- ○ 648
- ○ 649
- ○ 650
- ○ 651
- ○ 652
- ○ 653
- ○ 654
- ○ 655
- ○ 656
- ○ 657
- ○ 658
- ○ 659
- ○ 660
- ○ 661
- ○ 662
- ○ 663
- ○ 664
- ○ 665
- ○ 666
- ○ 667
- ○ 668
- ○ 669
- ○ 670
- ○ 671
- ○ 672
- ○ 673
- ○ 674
- ○ 675
- ○ 676
- ○ 677
- ○ 678
- ○ 679
- ○ 680
- ○ 681
- ○ 682
- ○ 683
- ○ 684
- ○ 685

- ○ 686
- ○ 687
- ○ 688
- ○ 689
- ○ 690
- ○ 691
- ○ 692
- ○ 693
- ○ 694
- ○ 695
- ○ 696
- ○ 697
- ○ 698
- ○ 699
- ○ 700
- ○ 701

Джон Ревалд
История импрессионизма

Французский импрессионизм и книга Джона Ревалда «История импрессионизма»

Книга Джона Ревалда „История импрессионизма", вышедшая в 1946 году в Нью-Йорке, рассчитана на широкий круг читателей. Она написана увлекательно, красочно, легко, не загромождена ни специальными терминами, ни отвлеченными рассуждениями. Но, в отличие от многих других популярных книг по искусству, живая форма изложения соединена в ней с точностью и строгостью подлинно научного исследования. Именно потому эта работа, посвященная одному из художественных течений прошлого столетия, завоевала такую большую известность не только среди широких читательских кругов, интересующихся историей искусства. Ее высоко оценили специалисты искусствоведы, и теперь она справедливо считается одним из самых серьезных трудов, посвященных изучению импрессионизма во Франции. В 1949 году „История импрессионизма" была переведена на итальянский, в 1955 — на французский, в 1958 — на немецкий языки.

Главное достоинство книги Ревалда заключается прежде всего в том огромном фактическом материале, ярком, интересном, разнообразном, которым она в полном смысле слова насыщена. При этом все приведенные факты, все даже мелкие события и подробности самым тщательным образом документированы, проверены и уточнены. Основная документация, на которой строится книга, — это, как указывает автор в предисловии, сами художественные произведения, так же как письменные и устные высказывания художников, затем многочисленные свидетельства современников и, наконец, современная художественная критика. Ревалд пишет: „Широко цитируя источники, вместо того чтобы пересказывать сведения, почерпнутые из них, ставя читателей в непосредственное соприкосновение с оригинальными текстами, автор надеется в известной мере воссоздать атмосферу этой эпохи".

Ревалду действительно удается воссоздать атмосферу эпохи. На страницах книги возникает сложная, пестрая, полная противоречий и драматических эпизодов, отмеченная блеском новых открытий и в то же самое время несущая на себе печать тяжелых потерь и разочарований картина художественной жизни Франции второй половины XIX века. Внимание исследователя

сосредоточено на истории импрессионизма, но он дает ее на широком фоне, в тесном взаимодействии с другими — враждебными и дружественными — художественными течениями, причем эта история преломляется им в очень своеобразном аспекте. Ревалд не развивает никаких теорий, не навязывает своих мнений, не защищает и не опровергает какие-либо концепции. Он стремится дать, как сам говорит в том же предисловии, совершенно объективный, беспристрастный „полный отчет" о всех событиях и обстоятельствах, обусловивших зарождение, формирование и развитие этого нового направления французского искусства. Поэтому он не только занят характеристикой импрессионизма как нового художественного явления, но и раскрытием чисто фактической и, если можно так сказать, „человеческой" стороны его истории. В книге есть очень подробные и наглядные описания и художественных принципов, и метода, и даже техники импрессионизма; но прежде всего перед читателем предстают живые, неповторимо индивидуальные, остро и ярко очерченные характеры основных участников движения. Читая книгу Ревалда, как бы погружаешься в бурный поток событий, знакомишься со сложными взаимоотношениями молодых мастеров, с их взглядами на жизнь и искусство, с особенностями их личных биографий, даже с их наружностью. Читатель словно присутствует при их первых встречах, при дебатах по поводу устройства выставок, он слышит горячие беседы и бесконечные споры в кабачке Гербуа и на террасе кафе „Новые Афины". Он читает письма художников и критические статьи, журнальную полемику и отчеты о первых распродажах картин. В книге прослеживаются все этапы той упорной, неутомимой борьбы, которую вели молодые живописцы в союзе со своими друзьями-единомышленниками — писателями и критиками, против деспотизма правительственной художественной политики, против непроницаемой косности близорукой буржуазной публики. И со всей ясностью раскрывается парадоксальная судьба этих художников, чьи произведения были так высоко оценены следующими поколениями, чье творчество стоит в центре внимания европейского искусствоведения XX столетия и которые прожили лучшие годы своей жизни в глубокой нищете (если у них не было, кроме занятия живописью, других средств к существованию), непризнанные, осмеянные, безвестные, в лучшем случае окруженные „успехом скандала". Приводимые Ревалдом данные в большинстве своем хорошо известны, но точно документированные, подтвержденные с большим чутьем отобранными цитатами из самых разнообразных источников, они

приобретают особую фактическую ощутимость и убедительность. [1]

И все-таки как ни увлекательна книга Ревалда, как ни подкупает она своей точной документальностью, действительным умением автора поставить читателя в живое соприкосновение с подлинными событиями, взятый им точно фактический, принципиально объективный метод далеко не всегда и не во всем себя оправдывает. Прежде всего общеизвестно, что как бы ни стремился историк быть совершенно объективным и не выходить за рамки „чистой" научности, сам выбор материала, сопоставление различных фактов, подчеркивания и ударения раскрывают его взгляды и склонности. Скажем заранее: нередко такие „ударения" расставлены у Ревалда верно и метко. И все же уже в этом плане у нас возникает много разногласий с автором книги „История импрессионизма". Но большей частью Ревалд уклоняется от точной оценки описываемых явлений, от обобщающих и подытоживающих характеристик. Он словно сознательно оставляет читателя в сложном лабиринте огромного количества описанных им крупных и мелких событий, предоставляя ему самому делать выводы. Причем от рассказа Ревалд часто переходит к простому перечислению этих событий, где далеко не всегда главное отделено от второстепенного, случайное от закономерного. И это не способствует ясности изложения. В пестром нагромождении отдельных эпизодов порой теряется основной стержень повествования. К тому же, когда Ревалд, приводя не только разные, но и прямо противоположные суждения о том или ином явлении, все-таки не высказывает своего мнения и не дает оценок, изложение становится не только расплывчатым, но и противоречивым. И это, действительно, в значительной мере дискредитирует тот „чисто фактический метод", которого он так упорно придерживается.

Мы остановимся сначала на тех положениях Ревалда, которые даны им с наибольшей определенностью и при этом освещены, на наш взгляд, правильно, так как они, главным образом, и обусловили выбор данной книги для перевода на русский язык.

Основной и самой значительной заслугой Ревалда является строгое ограничение темы своего исследования совершенно определенным периодом времени. Период этот очень недолог. Начавшись около 1860 года, он длился немногим более двадцати пяти лет и завершающей датой его был 1886 год. Именно эти годы, охватывающие всю творческую деятельность Эдуарда Мане, годы, в течение которых полной зрелости и силы достигло искусство Моне, Писсарро, Ренуара, Сислея, — Ревалд рассматривает как время формирования, высшего расцвета

импрессионизма и даже появления первых признаков его упадка.

Таким точным ограничением Ревалд вносит ясность в решение одной из проблем, связанных с историей импрессионизма, которая до сих пор не всегда получает точное и обоснованное разъяснение. До сих пор можно услышать довольно распространенное мнение об импрессионизме как о художественном течении, развивавшемся и процветавшем в конце XIX века, а то и в начале XX столетия, в связи с чем как „классические" образцы этого искусства рассматриваются в первую очередь поздние произведения Клода Моне 90-х годов. Между тем 90-е годы и начало нашего столетия были временем только начавшегося признания импрессионизма (и то еще очень осторожного и ограниченного), появления многочисленных его последователей, но отнюдь не временем его расцвета и развития. Наоборот, эти годы были временем постепенной деградации и сужения этого течения.

Ревалд берет 1886 год как завершающую дату не только потому, что в этом году состоялась последняя по счету, восьмая выставка импрессионистов. На многочисленных и в данном случае очень верно комментированных фактах он показывает, что эта выставка действительно совпала с распадом импрессионизма как единого и цельного течения. В сущности, из импрессионистов на выставке были представлены только Дега, Писсарро и Берта Моризо и называлась она просто „Восьмая выставка живописи". Правда, и прежде, особенно к концу 70-х годов, устраивать совместные выставки было очень нелегко. Описанию бурных обсуждений и всех сложностей, связанных с их организацией, Ревалд посвятил много красочных страниц. Вообще Ревалд все время подчеркивает резкую разницу характеров, темпераментов, убеждений всех художников, составлявших ядро группы, в потенции постоянно грозившую взорвать ее единство. Недаром Клод Моне, вспоминая беседы, которые велись в кафе Гербуа, говорит, что они всегда были спором, „непрерывным столкновением" различных взглядов и склонностей. Особенно отличны от других были позиции Мане и Дега (тоже, кстати, не совпадавшие друг с другом), что давало и дает повод многим исследователям выводить этих художников за пределы импрессионизма. В данном случае несогласия касались весьма существенных вопросов, даже такого, казалось бы, опорного пункта импрессионистического искусства, как необходимость работать непосредственно с натуры. В то время как Моне, Писсарро, Сислей, Ренуар писали почти всегда на пленере, Мане, наряду с работой на пленере, продолжал писать в мастерской, а Дега создавал свои произведения только в мастерской, открыто

поносил „рабский", как он говорил, метод своих друзей и заявлял, что нужно держать специальную бригаду жандармерии для надзора за людьми, делающими пейзажи с натуры.

Ревалд полностью учитывает все эти разногласия и все-таки не считает их решающими. Он изучает новое течение во всей совокупности признаков, подчеркивая как главное и объединяющее общую борьбу против условностей господствующего искусства, общее стремление освободить живопись от всяких условностей и, исходя из непосредственного зрительного впечатления, обрести „новое видение", овладеть новыми средствами более правдивой интерпретации реального мира, прежде всего мира современного. Ревалд считает эту общность целей самым главным, даже если способы достижения этих целей у отдельных художников и не были идентичны. И можно согласиться с Ревалдом, когда он говорит, что „совершенно разные и по своему характеру и по своим концепциям друзья, встречавшиеся в кафе Гербуа, тем не менее составляли группу, объединяемую общей ненавистью к официальному искусству и решимостью искать правду, не следуя по уже проторенному пути". Это справедливо и в отношении следующего десятилетия. Если на выставке импрессионистов 1880 года отсутствовали такие „коренные" имена, как Моне, Ренуар и Сислей, то причиной этого были, в основном, внешние обстоятельства (споры о том, как скорей завоевать признание, неполадки в области личных отношений, в чем немалую роль играла нетерпимость Дега). Даже не выставляясь вместе, все члены группы работали в то время в общем русле. Несогласия становятся острей и принципиальней в начале 80-х годов. И все же, хотя и с большими трудностями, можно было осуществить в 1882 году седьмую, предпоследнюю, выставку — наиболее целостную и однородную из всех, организованных импрессионистами, которую Писсарро, всегда очень болезненно переживавший споры среди своих друзей, мог с удовлетворением назвать „ансамблем художников, защищающих единые цели в искусстве".

Но к середине 80-х годов всякому единству приходит конец. Расхождения принимают все более радикальный характер, и, что является самым существенным, сами художники, каждый по—своему, разочаровываются в тех художественных идеалах, за которые раньше они так дружно сражались. Камилл Писсарро — такой стойкий и последовательный защитник и „воплотитель" импрессионистических принципов — знакомится в 1885 году с Сера и Синьяком и с необычайной для его размеренного темперамента резкостью круто меняет свою манеру и начинает

работать в технике дивизионизма. В творчестве Сезанна, с 1882 года живущего почти безвыездно в Эксе, все сильней проступают черты, отделяющие его от импрессионизма. Очень большую роль в ослаблении единства группы сыграла смерть Мане, последовавшая в 1883 году. Распадается творческое содружество даже таких близких художников, как Моне и Ренуар. Иллюстрируя этот процесс распада и расхождений, Ревалд приводит очень много интересных эпизодов. Как ценен, например, рассказ о совместном путешествии Моне и Ренуара на Лазурный берег, после которого Моне в письме к Дюран-Рюэлю сообщает о своем намерении вернуться в эти места, но тут же просит никому не раскрывать его планы, давая этому совершенно откровенное объяснение: „Насколько мне было приятно путешествовать с Ренуаром как туристу, настолько мне было бы стеснительно совершить с ним такую поездку в целях работы. Я всегда лучше работал один и согласно своим личным впечатлениям". Можно отметить, что в последней фразе Моне не совсем прав: в 1869 году в Буживале и позднее, в 1872 и 1874 годах, в Аржантёе они вместе, в полном смысле слова бок о бок, работали с Ренуаром, сознательно выбирая один и тот же мотив, и создали такие шедевры, как „Паруса в Аржантее", „Лягушатник" и другие. Но, как совершенно правильно подчеркивает Ревалд, комментируя письмо Моне, „прежняя солидарность в работе исчезла". Художники покидали общую почву и продолжали поиски в различных направлениях.

Действительно, творчество Ренуара, как он сам позднее признавался, как бы „переломилось" около 1883 года. Он отрекается от своих прежних произведений и открыто говорит о ненависти к импрессионизму. Моне тоже признается, что все больше страдает от неудовлетворенности, и уже недалеко то время, когда он обратится к своим знаменитым сериям 90-х годов („Стога" „Тополя", „Соборы"), в которых многие справедливо усматривали доведение до абсурда принципов импрессионизма. „В тот самый момент, — говорит Ревалд, — когда он (Моне. — А. И.) считал, что достиг вершин импрессионизма, он в сущности изменил его истинному духу и утратил свежесть и силу первоначального впечатления".

В предпоследней главе Ревалд пишет, что восьмая выставка импрессионистов оказалась и последней: „Организовать новую выставку художники даже не пытались. Направление, созданное их общими усилиями, перестало существовать". Этому, конечно, отнюдь не противоречит, что именно с конца века импрессионизм начинает оказывать сильнейшее воздействие на современное искусство и что некоторые основоположники импрессионизма

продолжают работать в прежнем направлении. Так, например, Сислей не претерпевает сколько-нибудь существенной эволюции, да и Писсарро, разочаровавшись в дивизионизме, возвращается к импрессионистической манере, в которой создает свои прекрасные произведения последних лет. Но они не вносят ничего принципиально нового в то, что было добыто и завоевано до 1886 года. Поэтому можно считать, что на протяжении тех двадцати пяти — тридцати лет, которым посвящена книга Ревалда, импрессионизм как определенное художественное течение нашел свое завершение; он выполнил свою миссию, и к концу этого периода его творческие возможности были исчерпаны. Еще одним подтверждением этому может служить организованная в 1889 году молодыми живописцами выставка в кафе Вольпини, явившаяся по существу первым коллективным выступлением художников следующего поколения, чье творчество было реакцией на искусство импрессионизма.

С этой конечной гранью органично связана столь, казалось бы, неожиданно ранняя дата, как 1855 год, которой открывается первая глава книги Ревалда, где рассказывается о Всемирной выставке в Париже и характеризуется общая ситуация, сложившаяся в художественной жизни Франции к этому времени. В данном случае Ревалд исходит из того бесспорного факта, что на знаменитой первой выставке импрессионистов 1874 года, которую нередко критики и историки склонны рассматривать как некий начальный этап развития импрессионизма, все основные представители нового течения были не только полностью сформировавшимися мастерами, но также и далеко уже не молодыми людьми. Это были художники, имевшие за плечами многие годы упорной работы, в процессе которой они успели отмежеваться от других художественных течений и уже произвести определенный переворот в истории живописи, ознаменовав вступление на новый путь созданием многих совершенно зрелых произведений. И вполне естественно, что интерес историка, поставившего себе целью рассмотреть новое течение начиная с самых ранних его истоков, должен был быть обращен к предшествующим 1874 году десятилетиям.

Разбор и описание этого раннего периода даны Ревалдом с той четкостью и меткостью определений, которые далеко не всегда им достигались. Мы позволим себе остановиться на них несколько дольше.

На самых первых страницах книги рассказывается один, внешне как будто и не очень значительный, эпизод. В залах Всемирной выставки, чье показное великолепие и рекламная шумиха описаны Ревалдом с легко уловимой иронией, в

павильоне искусств, для которого 28 наций отобрали все самое лучшее, что было ими создано в области живописи и скульптуры, появляется молодой, только что вернувшийся после многолетнего пребывания на Антильских островах, никому не известный Камилл Писсарро. Он останавливается перед картинами Коро, к которому сразу „почувствовал большую симпатию". По всей вероятности, среди блеска и изобилия этой экспозиции, где „было представлено свыше пяти тысяч картин… повешенных без всяких промежутков… в несколько рядов, начиная от пола и до потолка", не так легко было найти произведения Коро, так как их было всего шесть. Но Писсарро нашел их, и Коро был первым, к кому он обратился за советом и помощью.

Теперь в исторической перспективе это обращение начинающего живописца к одному из крупнейших современных пейзажистов представляется вполне естественным. Но тогда для этого необходима была не только симпатия. Необходима была, как прямо говорит Ревалд, смелость, так как произведения Коро в те годы отнюдь еще не были оценены по достоинству. Многие критики видели в них только „наброски любителя, который даже не знал, как нарисовать дерево" и чьи фигуры „были самыми жалкими в мире". Нужно прибавить, что это были официальные критики, то есть те, суждения которых играли решающую роль в создании репутации и в судьбе художников.

В этом небольшом рассказе, как в фокусе, отражены весьма существенные проблемы, касающиеся не только импрессионизма, но затрагивающие отчасти вопросы развития французского искусства XIX века в целом. И нужно подчеркнуть, что Ревалд, решая эти вопросы, стоит на верном пути. Он ясно осознает и кладет в основу своего повествования главный стержень, „драматическую ось", всей истории художественной культуры прошлого столетия, особенно отчетливо выступающую в первой половине и, главным образом, в середине века во Франции. Ревалд исходит из разделения всего искусства, всех художников на два враждующих лагеря: на реакционное искусство господствующих верхов и на искусство реалистическое, связанное с демократическими идеями, которое официально никогда полностью и по-настоящему не признавалось. И уже вплотную подходя к своей теме, он тут же указывает на преемственную связь нового зарождающегося течения с этим не признаваемым реализмом.

Характеристика, данная Ревалдом господствующему официальному искусству, убедительна и беспощадна. Как всегда, привлекая многочисленные свидетельства и документы, очень многое утверждая здесь и от своего лица, он ярко рисует

тираническое господство идеалистического искусства Академии, основанного на эпигонстве, на ложно понятых традициях прошлого, говорит о губительном влиянии, которое оказывали на всю художественную жизнь Франции пошлость и грубость вкусов буржуазной публики, оценивающей картину прежде всего с точки зрения развлекательного сюжета; он показывает маразм и мертвенность официальных выставок, посредственность всех этих экспозиций, где „однообразие технического мастерства придает двум тысячам картин такой вид, будто они сделаны по одному шаблону".

Хочется отметить, что Ревалд подходит к описываемым явлениям дифференцированно и тонко. Так, например, он верно указывает, что в основе академической рутины лежали давно устаревшие методы Давида, которые слепо и фанатически поддерживал Энгр, признанный к этому времени официальными кругами, имевший самую многочисленную мастерскую и пользовавшийся огромным влиянием. Но Ревалд понимает противоречивость сложной индивидуальности самого Энгра, этого „странного и высокомерного человека" и большого художника, который, насаждая шаблон и безличие, сам страстно ненавидел и презирал власть бездарностей, так тяжело сказывающуюся на жизни подлинных художников. Ревалд приводит его слова: „Салон извращает и подавляет в художнике чувство великого и прекрасного… Салон фактически представляет собой не что иное, как лавку по продаже картин, рынок, заваленный огромным количеством предметов, где вместо искусства царит коммерция".

Причина этой выразительности, необычной для Ревалда целеустремленности, с которой дана им характеристика консервативного лагеря искусства, заключается, на наш взгляд, в том, что он подошел к оценке данного явления не только с художественно-эстетических, но и с социальных позиций. Он прямо связывает несостоятельность господствующего искусства, тлетворную консервативную атмосферу, царившую на выставках и в официальных мастерских, с реакционной политикой Наполеона III, направленной против всех демократических и свободолюбивых стремлений.

Но помимо резкой критики искусства буржуазных верхов, основное, чем занят Ревалд в первых главах своей книги, это выявлением всех связей нового направления с предшествующим реалистическим течением. Связи эти он прослеживает очень внимательно и точно. Он вскрывает их и на анализе самих произведений и при помощи излюбленного им метода: приведения множества фактов, свидетельствующих о том, как

неукоснительно молодые художники стремились идти по стопам художников-реалистов. Ревалд снова говорит о близости к Коро молодого Писсарро, подчеркивает то большое влияние, которое оказывал на всю группу молодых художников Курбе, отмечает восхищение, с каким относился Моне к произведениям Добиньи. Специальная глава отведена описанию пребывания всех учеников Глейра, восставших против своего учителя, — Моне, Базиля, Ренуара — в Шайи, около Барбизона, в лесах Фонтенбло, в „святая святых" французского реалистического пейзажа.

В книге показана явная общность художественных идеалов старшего и молодого поколений, стремящихся к наибольшей простоте и безыскусственности в изображении природы, вплоть до того, что сам термин „impression", понимаемый как сохранение в картине первичного, непосредственного впечатления от природы, возник в самых недрах реалистической пейзажной школы много раньше, чем импрессионизм сформировался как течение. Мы узнаем и о тех личных, глубоко дружеских отношениях, которые связывали старших и младших художников: о Добиньи и Курбе, постоянно оказывавших не только моральную, но и материальную помощь все время находившимся в острой нужде Моне, Писсарро, Ренуару; мы видим Моне и Будена у постели больного и всеми покинутого Курбе, только что вышедшего из тюрьмы Сент-Пелажи, куда он был заточен после разгрома Парижской коммуны.

Ничто так не сплачивает и не вскрывает внутреннее единство друзей и союзников, как наличие общего врага. И опять-таки на целом ряде неопровержимых фактов Ревалд показывает, что и у художников-реалистов и у начинающих импрессионистов были общие враги: официальные художественные учреждения, будь то Школа изящных искусств или академический институт и буржуазная публика. Картины Мане, Моне, Писсарро, Ренуара, Дега отвергались теми же официальными жюри, что и картины реалистов, над ними смеялась та же светская чернь, которая издевалась раньше над „Похоронами в Орнане" и „Купальщицами" Курбе.

Читая о событиях, даже давно известных, но данных последовательно и в живом сопоставлении, становится особенно ясно, до какой степени была стойкой старая, давно уже потерявшая всякую связь с жизнью академическая традиция классицизма. Ни романтическое, ни реалистическое искусство не поколебали ее господства, и против ее тирании молодые художники 60-х годов должны были бороться так же, как боролись против нее реалисты 40-х годов. Стоит только прочесть, как учитель Моне Глейр, питомец энгровской школы, упрекал

своего ученика за то, что он слишком точно передает характер модели: „Перед вами коренастый человек, вы и рисуете его коренастым… Все это очень уродливо. Запомните, молодой человек: когда рисуете фигуру, всегда нужно думать об античности. Натура, друг мой, хороша как один из элементов этюда, но она не представляет интереса. Стиль, вот в чем заключается все!" Под „стилем" подразумевалось, конечно, все то же подражание античности, которое уже более чем полстолетия, как тяжелое ярмо, взваливалось на плечи всех начинающих художников Франции. И подобные тирады, которые были бы вполне уместны в мастерской Давида начала XIX, а то и конца XVIII века, произносились в 1862 году, за год до смерти Делакруа, когда Курбе и Милле уже пережили пору своей зрелости.

Да, именно за „работу в характере модели", за „вульгарную" близость к жизни, за плебейский тип натурщиц, за отсутствие узаконенного идеала красоты и претенциозного сюжета било жюри и Мане и всю группу зачинателей нового движения, так же, как оно раньше било за это же Курбе и Милле. Иногда даже оно одним ударом било и по тем и по другим, например в 1867 году, когда были отвергнуты картины не только Мане и всей „новой группы" — Моне, Писсарро, Ренуара, Сислея, но и Курбе. На этот раз и Курбе и Мане — оба устроили отдельные персональные выставки.

Интересно, что эта политика „изгнания", проводимая как по отношению к реалистам, так и к молодым импрессионистам, осуществлялась иногда одним и тем же лицом, причем из приведенных в книге очень любопытных документов становится совершенно очевидно, интересы каких социальных кругов эта политика так ревностно защищала. 19 апреля 1868 года Сезанн, выступавший в данном случае от лица всей группы художников, чьи произведения систематически отвергались, вторично обратился с письмом к министру изящных искусств с просьбой снова организовать „Салон отверженных", считая суждения нынешнего жюри некомпетентными. Министр не удостоил его ответа, но на полях письма было начертано: „Он требует невозможного. Мы видели, как несовместима с достоинством искусства была выставка отверженных, и она не будет возобновлена". Этот ответ исходил, бесспорно, от самого министра, от того самого „сюринтенданта искусств" графа Ньюверкерке, который в 1855 году по поводу картин Милле говорил: „Это — живопись демократов, тех, кто не меняет белья, кто хочет взять верх над людьми высшего света. Подобное искусство мне не по вкусу, оно внушает отвращение".

Отметим попутно, что в первых главах книги Ревалд

несколькими штрихами метко обрисовывает образ еще одного художника, принадлежащего к уже уходящему поколению, но чье имя в глазах художественной молодежи было окружено ореолом гениальности. Это — Делакруа, великий романтик, чью кандидатуру шесть раз проваливали при голосовании в члены Академии, которого вызывал к себе министр изящных искусств, чтобы предупредить, что он должен „или изменить свой стиль, или отказаться от надежды увидеть свои произведения приобретенными государством". Правда, на выставке 1855 года Писсарро мог увидеть большое количество картин Делакруа, и гонения на него к этому времени прекратились. Но это должно быть расценено только как проявление той постоянной закономерности в развитии вкусов господствующих верхов, согласно которой прежние бунтовщики и революционеры постепенно амнистировались по мере того как их искусство становилось уже вчерашним днем и в новых условиях теряло свою былую боевую направленность. (Об этом очень хорошо писал Теодор Дюре в своей статье, посвященной Салону 1870 года, цитаты из которой приведены в книге Ревалда.)

Но воздействие романтизма на импрессионистов все же было косвенным, и главное, чем занят Ревалд, — это раскрытие преемственной связи импрессионизма с предшествующим реалистическим течением. С меньшей целеустремленностью и последовательностью говорит Ревалд об этих связях в главах, посвященных времени расцвета нового течения, хотя и здесь он приводит огромный материал, по которому можно судить о реалистических достижениях импрессионистов в годы их творческой зрелости. Ревалд показывает, как молодые художники защищали правомерность своего метода, доказывая большую правдивость, большую „эффективность" его для воплощения интересующих их явлений реальности; он рассказывает, как друзья, объединившиеся в группу, называли себя и реалистами и натуралистами и, приняв, хотя и не случайно возникшее, но необязательное название „импрессионисты", всегда упорно настаивали как на главном на связи своего искусства с окружающей действительностью.

Именно эти положения заслуживают самого пристального и, скажем прямо, самого сочувственного внимания. В связи с одним весьма существенным обстоятельством их следовало бы даже выявить с большей решительностью и принципиальностью, чем это делает Ревалд. Дело в том, что на оценку, понимание и даже восприятие импрессионизма чрезвычайно тяжелую печать наложило позднейшее буржуазное искусствоведение и формалистическая критика. И в общих трудах и в отдельных

монографиях, особенно тех, что выходили на протяжении 1920–1930 годов, этот этап развития французского искусства в большинстве случаев рассматривался главным образом как некое преддверье, как некие „подступы" к искусству следующего, XX столетия. С первых лет XX века буржуазное искусство все дальше уходило от реализма, все решительней порывало с прямой изобразительностью, с общепонятным отображением реального мира, развиваясь под знаком формалистических и субъективистских тенденций, принимавших все более крайние и острые формы. С этих позиций в искусстве прошлого, и прежде всего в искусстве импрессионизма, подчеркивались, фетишизировались, тенденциозно истолковывались отдельные черты, которые ставились в прямую связь с этой новой ориентацией искусства; и тут же всячески затушевывались, а подчас и просто обесценивались осуществленные импрессионизмом реалистические завоевания. Как много можно прочесть о том, что основной чертой этого течения является „обращение живописи к присущим ее природе задачам", под чем подразумевается переключение ее в сферу неких автономных, „чисто живописных" ценностей, связь которых с миром реальной действительности становится необязательной. Как много было написано о том, что живой человек, его внешность, движение, жест воспринимались импрессионистами только как объект для игры световых и цветовых пятен или как предлог для острых и красивых арабесков и что в красочных оттенках и рефлексах они растворяли реальный образ природы.

Бесспорно, в импрессионистическом искусстве, как в каждом художественном течении, возникающем в период перелома и кризиса старых традиций, были сплетены, при всей его внешней цельности, различные и даже противоречивые тенденции. Будучи связан с реализмом, импрессионизм в то же время нес в себе, в потенции, такие свойства и качества, которые, односторонне развитые, были использованы последующими направлениями в искусстве. Но то, что апологетами современных буржуазных течений выдвигается как первичное и основное, на наш взгляд является второстепенным и подчиненным. И именно сейчас, когда так очевидно резкое отличие произведений импрессионистов от современного формалистического искусства, вряд ли целесообразно и плодотворно только под этим углом зрения рассматривать и изучать творчество Мане и Ренуара, Дега и Моне, Сислея и Писсарро, всех этих художников, чьим безусловным достижением было обращение к новым, непосредственно из жизни взятым темам и мотивам, к явлениям природы, которые до сих пор не становились предметом

искусства.

Солнечный свет, изменчивый и подвижный, вибрирующий воздух, вечное движение не знающей полной неподвижности природы, трепетание спокойной поверхности воды, шелест листвы, скользящая синева теней на белом снегу — разве это не живые, реальные явления окружающего мира, всегда существовавшие, но словно не замечаемые раньше художниками и впервые нашедшие воплощение в картинах импрессионистов? Но, быть может, еще явственней реалистическая устремленность импрессионистов проявилась в обращении к новым темам, в том „завоевании современности", которое связано с их творчеством.

Трудно сейчас спорить с тем, что облик Франции того времени донесен до нас именно в произведениях этих живописцев. Непринужденное веселье народного гулянья в Мулен де ла Галетт, живая прелесть женщин Парижа — служанок, продавщиц, артисток и дам полусвета, которые смотрят на нас с полотен Мане и Ренуара, усталые фигуры прачек, полумрак маленьких кафе с силуэтами одиноких посетителей на картинах Дега, блеск театральных подмостков, где, залитые светом ламп, ритмично движутся тщедушные балерины, или беспорядочное скопление людей и экипажей на зеленой траве скакового поля — все это жизнь прошлого столетия в ее живой неповторимости, это тот „запрещенный" для художников (как говорил Дюранти) XIX век, который в таком многообразии аспектов, в такой характерности впервые был воплощен в живописи импрессионистов. Эти мастера запечатлели сутолоку бульваров и площадей Парижа, кипучее движение гавани Гавра, мелькание омнибусов и городской толпы на набережных Сены, маленькие пригороды столицы — Аржантёй и Буживаль — место воскресного отдыха простых парижан, где рядом с четким абрисом железных мостов плывут легкие светлые пятна парусных лодок. Художники нового поколения понимали значение этой тематической новизны. Интересна деталь, приводимая Ревалдом, рассказывающим, как Мане и Дега ревниво оспаривали друг перед другом „приоритет" в вопросе обращения к современности: „Мане никогда не забывал, что Дега все еще продолжал писать исторические сцены, в то время как он сам уже изучал современную жизнь, а Дега гордился тем, что начал писать скачки задолго до того, как Мане открыл этот сюжет".

Импрессионисты, выдвинув свой известный лозунг: „художник должен писать только то, что он видит, и так, как он видит", сделали достоянием искусства ту обыденность сегодняшнего, „современного" дня, которую реалисты предшествующего поколения считали не подлежащей

эстетическому осмыслению. И при сравнении с этим чувством современности словно налет романтической патины ложится на идиллическое безлюдье пейзажей Добиньи и Коро, на эпическое спокойствие крестьянских сцен Милле. Но молодые художники были связаны с реалистами предшествующего поколения в основном в том, что предметом их искусства, единственным источником вдохновения являлся объективный, окружающий их мир и что целью своей они ставили запечатлеть этот мир как можно живей и правдивей. Именно этим реалисты и импрессионисты противостояли и условности классицизма и фантастике романтиков, и именно потому, подчеркнем еще раз, так разителен контраст между творчеством импрессионистов и художников современных господствующих течений в буржуазном искусстве.

Стремление притушить значение реалистических качеств импрессионизма, свойственное буржуазной критике, проявляется также в том, что связанное с ним тематическое обогащение нередко расценивается как нечто не столь уже существенное, и вся энергия многих авторов сосредоточивается на подробностях чисто формалистического анализа: на рассуждении о новом понимании живописной плоскости, о самодовлеющем значении гармонии чистых цветов и т. д. Между тем новый арсенал средств и приемов — свободная, лишенная условного построения композиция, неясность контуров, находящихся в движении, или окутанных воздухом форм, острота ракурсов, раздельность мазка, несовпадающего с формой предмета, исчезновение локального цвета, поглощенного изменчивостью света, — все это было направлено на воплощение впервые открытых ими реальных явлений, которые они стремились зафиксировать с чисто оптической достоверностью. Под знаком этой устремленности проходила и знаменитая „революция цвета", произведенная импрессионистами, когда солнечные лучи, войдя в картину с неведомой до того интенсивностью, изгнали условность красочной гаммы, которую лишь в редких случаях преодолевали художники предшествующего времени. В частности, именно потому, что импрессионисты основывались в своем понимании колорита на действительно существующем, реально ими увиденном и до конца осознанном объективном явлении природы, это завоевание так прочно вошло в искусство и так быстро было усвоено художниками, даже весьма далекими от импрессионизма.

Возвращаясь к Ревалду, отметим, что он не грешит никакими туманными формалистическими рассуждениями (хотя и он склонен в „Мулен де ла Галетт" видеть только „капризную игру

света"), но, как мы уже говорили вначале, его описания нередко страдают расплывчатостью, и он приходит к явной непоследовательности в своем упорном нежелании давать какие — либо определения и оценки. Общее представление об импрессионизме затуманивается, когда Ревалд, не высказывая своего суждения, говорит (ссылаясь на Вентури), что импрессионисты „отказывались от всякой претензии воссоздавать реальность" и „отбрасывали объективность реализма", и тут же, несколькими строками ниже, сообщает без всякого опровержения: „импрессионисты знали, что по сравнению со своими учителями — Коро, Курбе, Йонкиндом, Буденом — они сделали огромный шаг вперед в изображении природы". Но опять-таки те факты, которые можно почерпнуть в его книге для характеристики вышеуказанных нами явлений, — многочисленны и интересны. Напомним приведенные им очень правильные наблюдения Кастаньяри, заметившего в 1876 году, в самый разгар гонений на импрессионистов, что художники Салона, всегда с опозданием обращавшиеся к передовым достижениям, начинают „присваивать", хотя и в очень компромиссной форме, то новое понимание света и колорита, которое с такой цельностью было реализовано в картинах, выставленных у Дюран-Рюэля, являвшихся предметом их ненависти и издевательских нападок. Это, отметим, один из тех фактов, которые вызвали саркастическое восклицание Дега: „Нас расстреливают, но при этом обирают наши карманы!"

Весьма показательны сведения, приведенные Ревалдом в связи с пребыванием Моне и Ренуара в 1870 году в Лондоне. В искусствоведческой литературе довольно широко распространено мнение, что на формирование этих художников чуть ли не решающее влияние оказали произведения Тернера, причем нередко творчество этого английского пейзажиста вообще рассматривается как некое раннее проявление импрессионизма в искусстве XIX века. Между тем при некотором внешнем сходстве искусство Тернера в основе своей противоположно импрессионизму. Тернеровская техника разделения цвета могла оказать на французских мастеров лишь косвенное воздействие, так как у Тернера она служила совсем иным целям. Его вибрирующие, радужные красочные гармонии были плодом фантазии и „сочинительства", в то время как у импрессионистов они являются воплощением реальных явлений. Именно это, в сущности основное, различие заботливо уточняет Писсарро, который говорит, что у Тернера тени являются „преднамеренным эффектом" и прием разделения цвета не служит для него средством „достижения правдивости". Моне позднее сообщал, что

влияние на него Тернера было очень ограничено. Ревалд правильно замечает, что благодаря непосредственному восприятию и Писсарро и Моне в 1870 году стояли ближе к природе, чем Тернер, произведения которого, как признавался Моне, „были антипатичны ему из-за необузданного романтизма воображения".

Связь импрессионистического искусства с объективным миром, позволяющая рассматривать импрессионизм в непосредственной преемственности с предшествующим реалистическим течением, обусловила отмеченное выше единство, которое было свойственно группе молодых художников в течение 60—80-х годов. На это часто указывает Ревалд, говоря, что создание импрессионизма было результатом коллективных усилий. Но снова приходится пожалеть, что говорит он об этом с недостаточной настойчивостью, так как в освещении и этого вопроса существуют неясности и расхождения. Так, многие исследователи склонны подчеркивать в искусстве импрессионистов прежде всего субъективный момент, основываясь на том, что они писали, исходя из своего впечатления. Некоторые прямо утверждают, что в импрессионизме нашла свое высшее выражение свойственная художникам XIX века „воля к полной свободе", и расценивают это течение чуть ли не как крайнее проявление субъективизма. Но, быть может, важней было бы подчеркнуть, что впечатление, из которого исходили импрессионисты, было всегда зрительным впечатлением; и сама природа зрительного восприятия, которого они так послушно держались, подчиненность тому, что они действительно видели и что действительно существует, выступали как строгий контроль, удерживающий их от субъективных искажений в изображении реального мира и от индивидуалистического произвола. Именно потому импрессионизм является художественным течением (в сущности, последним в XIX веке), которое, при всем остром своеобразии творческих индивидуальностей, отмечено очень определенными едиными чертами и признаками. Разве не очевидны точки соприкосновения, несмотря на все различие характера дарований, в искусстве Мане и Ренуара (вопреки тому, что Мане мог и не сразу признать талант автора „Мулен де ла Галетт"), так же, как очевидна близость между полотнами столь разных художников, как Писсарро и Сезанн в период их совместной работы в Понтуазе в начале 70-х годов, и, наконец, схожесть произведений Ренуара и Моне времени Аржантёя и Буживаля. Ревалд рассказывает о том, как в 1869 году эти два художника написали по пейзажу, изображающему озеро с плавающими утками, пользуясь

настолько идентичной техникой, что позднее они сами не могли различить своих произведений.

Все эти художники прекрасно чувствовали, что общность их целей именно потому и является общностью, что в основе ее лежит овладение новыми сторонами объективной действительности. Кайботт — друг и верный помощник импрессионистов — прямо называл всю группу художников защитниками» великого дела реализма" и подчеркивал, что они сражаются за него все вместе. Показательно, что всем им была глубоко чужда индивидуалистическая изоляция. Наоборот, даже Моне, который во время работы любил быть один, говорит, что ему необходимо систематически общаться с друзьями, окунаться в дружескую творческую атмосферу, принимая участие в знаменитых беседах в кафе Гербуа и „Новые Афины", откуда „все выходили в приподнятом состоянии духа, с окрепшей волей и мыслями более четкими и ясными". Любыми путями добивались художники возможности общения с широкими кругами зрителей, среди которых постепенно обретали и ценителей и друзей. Поэтому, очень тяжело страдая от непризнанности в господствующих кругах буржуазной публики и насмешек официальной критики, все они не знали самого худшего: трагедии творческого одиночества. И только позднее, когда в искусстве импрессионистов начал ослабевать объективный элемент, исчезла эта общность, распалось содружество, и импрессионизм, как уже говорилось, перестал существовать как единое, определенное течение.

Но все же и неоспоримые реалистические завоевания импрессионизма, и настоятельная необходимость на основании этих завоеваний „отстоять" данный период французского искусства от пристрастных и тенденциозных толкований, которые так распространены в буржуазном искусствоведении, — еще не дают оснований игнорировать те ограничивающие рамки, которые присущи этому течению. И именно здесь начинаются наши самые серьезные расхождения с Ревалдом. В своем предисловии автор пишет, что „новый этап истории искусства, начавшийся выставкой 1874 года, не был внезапным взрывом революционных тенденций; он явился кульминацией медленного и последовательного развития". И тем самым, поскольку при всех отступлениях и непоследовательностях импрессионисты рассматриваются на протяжении книги как продолжатели творчества и теорий их предшественников реалистов, может создаться впечатление, что импрессионизм является кульминационным пунктом развития реализма XIX века. Но это не так. Импрессионизм не был кульминационным пунктом, он

был последним этапом всей реалистической традиции западноевропейского искусства, начало которой восходит еще к эпохе Возрождения. Поэтому при всех достижениях искусства импрессионизма на нем лежит печать утрат и узости, свидетельствующая о закате и кризисе великой традиции.

Бесспорные завоевания импрессионизма были осуществлены ценой огромных потерь. Правда, можно возразить, что всегда на крутых поворотах исторического развития новые формирующиеся течения в своей упорной сосредоточенности на том новом, доселе неизвестном, что они вносят в искусство, неизбежно отказываются от многих художественных достижений предшествующих веков и потому в какой-то мере односторонни. Но односторонность импрессионистов носит особенно явный, резко выраженный характер. Их феноменальная сконцентрированность на чисто зрительном восприятии, явившаяся источником обогащения искусства и новыми мотивами и новой формой их интерпретации, в то же время парадоксальным образом страшно сузила область живописи. Зрительное восприятие, оптическое впечатление было обязательной, деспотической, но при том единственной связью между художником и миром действительности. Внешнему живописному облику предмета безоговорочно приносилось в жертву все многообразие, вся многогранность окружающей реальности. Дело было не в отрицании сюжетной живописи (к чему часто сводится критика импрессионизма). Само понятие повествовательного сюжета было опошлено во Франции художниками Салона, превратившими его в дешевую развлекательность, за которую они, как за ширму, прятали свою бездарность; оно было затаскано в официальных мастерских, где сюжет процветал в обличии полностью оторванных от жизни исторических и античных сцен. Недаром уже Курбе и Милле отказались от такого понимания сюжета, а для Мане не было более страшного обвинения, чем „исторический живописец". Но импрессионисты отказались не только от сюжета. Они оставили за пределами своего искусства глубокое идейное содержание и большие темы, всю сложность и драматизм исторической действительности и даже внутренний мир человека.

Импрессионисты неизбежно должны были прийти к такому ограничению, так как сама система их живописи, сам творческий метод исключали из их искусства все, что выходило за пределы тех непосредственных зрительных впечатлений, из которых они исходили, которыми ограничивались и в прямой зависимости от которых они, в конечном счете, находились. Дега с равным вниманием улавливал и с неведомой раньше меткостью

воспроизводил и отточенное движение балерины, и силуэт мчащейся лошади, и изогнувшуюся под тяжестью ноши фигуру прачки, так же, как с равным вниманием передавал Писсарро распустившиеся цветы яблонь в деревенском саду Понтуаза и поток безликой толпы на бульваре Монмартр. Равное наслаждение получал Моне, созерцая дымку тумана, обволакивающего мерцающий снег в Ветейле, и клочья паровозного пара под стеклянной крышей грохочущего вокзала Сен-Лазар. Все прекрасно для глаза, научившегося видеть неисчерпаемое многообразие красочного великолепия реального мира, и художники не обращались к мысли своей, не спрашивали сердце, что в сущности представляют собой увиденные и изображенные ими явления. Удивительное по меткости и краткости замечание Сезанна о Моне: „Моне — это только глаз, но, бог мой, какой глаз!" — в конечном счете можно отнести ко всему течению импрессионизма.

Ревалд в отдельных положениях касается и этой стороны вопроса. Он отмечает, что Моне, обращаясь к современной теме, совершенно лишает ее какого бы то ни было социального значения. Он приводит слова критика Жоржа Ривьера, видевшего основную черту импрессионизма в „трактовке сюжета ради его живописного тона, а не ради смысла". Но тут Ревалд опять-таки не делает никаких выводов и тем более не дает оценок. Когда он хочет сказать об импрессионизме как о новом этапе развития искусства, он касается главным образом особенностей новой техники. Между тем именно в этой особой форме индифферентизма импрессионистов, в подчинении „смыслового" „оптическому" коренится основное отличие их искусства от предшествующего реалистического течения, с которым по другим признакам Ревалд так правильно его сближал. Мы не отрицаем этих сближений; более того, в известном смысле слова импрессионисты действительно реализовали многое из того, к чему стремились художники предшествующих поколений, причем стремились тщетно. Обрести живой открытый цвет, освободиться от условного „картинного" колорита, „завоевать солнце", запечатлеть во всей нетронутой свежести первичное зрительное впечатление — все эти задачи мучили и Делакруа и барбизонцев; даже такой консервативный художник, как Кутюр, с грустью замечал, как тускнеют и меркнут краски, когда их смешивают на палитре. Но Ревалд никак не освещает другой стороны вопроса, которая заключается в том, что ни один художник предшествующего времени не согласился бы на такое радикальное решение проблемы, какое дали импрессионисты. Они овладели и пленером, и чистотой цвета, и умением

сохранить в картине остроту непосредственного зрительного восприятия, но они овладели этим за счет многих других качеств художественного произведения. Для Делакруа цвет был носителем эмоционального содержания, и никогда он не принес бы в жертву даже самому правдивому и яркому цвету грандиозность и возвышенность своих замыслов. У Коро непосредственность впечатления была неразрывно сплетена с поэтическим переживанием; даже Руссо, для которого невозможность передать меняющийся солнечный свет стала к концу жизни подлинной трагедией, не отказался бы ради него от полноты и многогранности реального образа природы, которым так дорожил. Не случайно он не понял импрессионистов, когда, будучи членом жюри выставки 1867 года, отверг их картины, как не случайно в 70-х годах отказывались выставляться вместе с импрессионистами их прежние руководители — Коро, Курбе, Добиньи. Курбе близко подошел к импрессионистам в своем желании писать современную жизнь. Но Курбе говорил: „Я хочу изобразить идеи, нравы, облик своей эпохи". Импрессионисты сделали очень определенный выбор: они выбрали только облик.

Интересно, что некоторые художники чувствовали, как с переходом к изображению „только того, что видишь", исчезает из искусства что-то очень большое и значительное, и не все они так просто с этим мирились. Это относится прежде всего к Мане. Хотя Мане иногда и колебался, он все-таки не выставлялся вместе со своими друзьями (что, кстати, не мешало критикам именно его делать ответственным за „ужасы импрессионизма"). Он не хотел так решительно рвать с традиционными путями искусства. Не для всех, кто понимал наступление общего художественного кризиса, понятие традиции связывалось с мертвым эпигонством Академии; оно связывалось также с эпохой высокого расцвета изобразительного искусства, когда великие мастера — Тициан, Веласкес, Рубенс, — воспроизводя с такой полнотой мир реальных форм, облекали в плоть и кровь героические чувства, великие идеи, самые возвышенные моральные и этические идеалы своего времени.

Возможно, что и Мане чувствовал, что он теряет, разделив полностью художественные принципы и методы Моне и Писсарро, словно утверждавших, что зрительно воспринимаемые качества явления не могут донести, раскрыть его внутреннюю суть. Мане, со своим удивительным даром обобщения, с лаконизмом, чувством монументального масштаба, намечал более широкий путь, чем тот, по которому пошли импрессионисты. Он хотел сохранить и многогранную характеристику образа, и большое содержание, и даже тематическую картину. Отсюда его

пристрастие в ранние годы к своеобразному сплаву классических мотивов с современным их претворением, отсюда его поиски большой темы в современной действительности. Мане жадно ухватился за такое событие, как бой „Кирсежа" с „Алабамой", бурно осаждавшиеся в общественных кругах в течение 1867–1868 годов он упорно работал, делая многочисленные эскизы и варианты, над большой композицией „Казнь Максимилиана", которую из-за ее политического смысла правительство Наполеона запретило выставлять. Мане откликнулся на события Парижской коммуны: он изобразил сцену расстрела коммунаров, запечатлел убитого солдата, распростертого среди городских руин. Он искал трагизма, лишая трагическую тему традиционного пафоса или сентиментальности, трактуя ее по-новому, как реальное происшествие, запечатленное с безжалостной, документальной достоверностью и прозаической простотой. Но эти произведения не стали шедеврами Мане.

Мане стремился к большему: он хотел расписать монументальными фресками зал ратуши, воспеть современную жизнь, завоевания цивилизации, „общественную и коммерческую жизнь наших дней". „Однажды, — писал Мане, — я взобрался на локомотив, около механика и истопника. Эти два человека представляли замечательное зрелище… Эти люди — вот современные герои! Когда я выздоровею, я напишу картину на этот сюжет!"[2] Мане не написал эту картину, и неизвестно, создал бы он ее, даже если бы болезнь не прервала его жизнь. Большая тема не стала пафосом его искусства. Сила того, что создал Мане, не в глубине идей, не в остроте мысли, а в удивительном живописном мастерстве воплощения прелести материального мира. Если Мане в портретах, запечатлевая облик своих современников, фиксируя „в быстрой и энергичной манере" (как он сам определял) безупречную элегантность Пруста, задумчивый жест Малларме, встревоженные черты Джорджа Мура, мечтательные глаза Берты Моризо и ее растрепанные локоны, в какой-то мере раскрывал характер этих людей, то это результат не психологического проникновения, но удивительной зрительной восприимчивости художника. Мане не чуждался простых, демократических мотивов, но, подобно своим друзьям импрессионистам, он не настаивает на их социальном значении. В одном варианте вида улицы Берн он намечает группу работающих каменщиков, в другом — случайно увиденный силуэт инвалида на костылях. В одном случае из шумной толпы бара он выхватывает энергичную фигуру рабочего в синей блузе, в другом („Бар в Фоли-Бержер") — полный обаяния образ молодой продавщицы. Он любуется свежестью ее лица,

переливами света на складках темного корсажа, оттеняющего рыжее золото плодов, прозрачность хрусталя ваз и глянцевую черноту бутылок. Если Мане огорчался, когда в этой последней большой созданной им картине хвалили сюжет, а не живописное мастерство, то это означает, что к концу жизни автор „Казни Максимилиана" понял, что не „драматургия содержания" является его сильной стороной.

В сущности, основные принципы импрессионистического искусства разделял и Дега, несмотря на все отличие в манере работать и на резкость его критики импрессионизма. Острый взгляд этого замечательного наблюдателя и рисовальщика, направленный на изучение облика человека, вскрывает в человеке многое. В таких произведениях, как „Абсент" или „Размолвка", Дега словно касается каких-то психологических коллизий. Неумолимо точная передача движений танцовщиц или заученных жестов концертных певичек как бы развенчивает ложную красивость балетных феерий и театральных зрелищ. Дега ясно видит оборотную сторону этих внешне праздничных явлений. Но, в сущности, и Дега только смотрит. Он не сопереживает, не негодует, не судит. Недаром он так любит профессиональный механический жест, не продиктованный чувством, не вызванный эмоцией. И когда он захотел выйти за пределы „только видимого" и попытался передать драматическое событие, написав картину „Насилие", то он скорее потерпел творческое поражение, чем достиг новых высот в своем искусстве.

Было бы весьма наивно думать, что нежелание импрессионистов вникать в суть событий, размышлять и давать оценки, их сознательное ограничение зрительно видимой стороной явлений проистекали от их безразличия к общественной и политической жизни страны, от их легкомыслия и несерьезности. Правда, все эти художники не были революционерами, как не были революционерами, за исключением Курбе, их предшественники реалисты (хотя „блюстители порядка" часто обвиняли в революционности и тех и других, исходя из новизны их творческих исканий). Но большинство из них держалось очень ярко выраженных демократических убеждений. Всем известны последовательно социалистические принципы Писсарро, левые взгляды Моне. Ревалд, описывая встречи и беседы друзей, подчеркивает, что Моне и Писсарро, происходившие (так же, как и Ренуар) из трудовых слоев общества, всегда были заняты социальными проблемами. И в этих вопросах они были очень принципиальны. Они разошлись с Золя главным образом из-за того, что их бывший защитник и друг пошел на уступки признавшей его наконец

буржуазной публике, и только в связи с мужественным поведением писателя во время дела Дрейфуса они вернули ему свое расположение. Если Мане и Дега по своему происхождению были тесно связаны с зажиточными кругами буржуазии и не занимали столь левых позиций, то, во всяком случае, они ненавидели правительство Наполеона (причем Мане был ярый республиканец) и, как говорила мать Берты Моризо, во время войны 1870 года „готовы были пасть мертвыми за спасение страны". Горячие патриоты, они оба были в войсках и оба остро переживали военное поражение своей родины. Но характерно, что все эти гражданские и патриотические чувства не находили непосредственного отражения в их произведениях и, в сущности, не становились объектом художественного воплощения. Художники, как мы уже говорили, сознательно как бы исключали большие социальные идеи и эмоции из своего творчества как нечто лежащее вне искусства живописи. И это в первую очередь свидетельствует о кризисе и сужении традиции французского реализма.

У Ревалда не получилось целостной картины развития импрессионизма, потому что при всем обилии фактического материала, использованного в книге, он проходит мимо фактов наиболее существенных для понимания всякого идеологического явления: он почти игнорирует конкретный социально-исторический процесс, в условиях которого это явление развивалось. Ревалд, правда, не раз касается некоторых исторических и общественных событий, но говорит о них вскользь и, во всяком случае, никак не расценивает их как определяющий фактор, лежащий в основе всех тех явлений, о которых он так увлекательно рассказывает. Мы уже говорили, что Ревалду в начале книги удалось посредством правильно отобранных, „бьющих в цель" фактов обрисовать реакционную политику Наполеона как существенное препятствие, затрудняющее развитие искусства. Но из его дальнейшего повествования никак не следует, что падение Второй империи и установление режима Третьей республики не открыли перед Францией никаких путей к подлинно демократическому и свободному развитию. Он не видит, что кровавое подавление Парижской коммуны, о котором он говорит как о некоем рядовом событии, остановило на довольно длительный период развитие революционного народно-демократического движения, питавшего лучшие достижения французского искусства XIX века. Связь с народно-демократическими идеалами составляла внутренний пафос искусства Курбе, который чувствуется в его творчестве даже если он не обращается к революционной тематике. Именно этот пафос

был утерян искусством импрессионизма, даже когда создатели его (как тот же Писсарро) были верны демократическим идеям. Когда Мане, Дега и их друзья ополчались против „убогого мира буржуазии", они не могли найти опору в реальной политической борьбе и сами не могли встать на путь борьбы, обличений и протеста. Поэтому, отвергая социальные и моральные устои буржуазного мира, того самого мира, к изображению которого они так смело обратились, они находили красоту и эстетическую ценность, трактуя этот мир не как социальное, а как чисто физическое, оптическое явление. И в силу узости такого подхода импрессионисты в своем творчестве сами неизбежно становились выразителями общего упадка гуманистических и демократических традиций, знаменовавшего закат буржуазной демократии и наступление эпохи империализма.

Бессилие искусства импрессионизма запечатлеть как социальную, так и вообще драматическую сторону реальной жизни бросается в глаза особенно резко, поскольку художники-импрессионисты на самих себе и самым непосредственным образом испытали жестокую античеловеческую сущность буржуазной действительности и судьба их была по-настоящему драматична. Все свои лучшие годы они бились в нужде и бедности и находились в самой жалкой зависимости от подачек случайных заказчиков, от мнения публики и критики. Вот немногие из тех, поистине трагических фактов, которые приводит в этой связи Ревалд. „Неделя без хлеба, без огня в очаге, без света — это ужасно", — пишет Клод Моне в 1869 году. В 1876 году он обращается к Золя с просьбой „одолжить ему два или три луи, так как в доме ничего нет". „Я почти ничего не делаю, так как у меня мало красок", — пишет Ренуар в 1872 году. Писсарро почти до самой старости нечем кормить свою семью, и он вместе с Ренуаром вынужден гоняться за грошовыми заработками. Слава пришла к Моне и Ренуару, когда им было уже за пятьдесят лет. Ужасна судьба Сислея: больной, нищий, безвестный и, что особенно горько, озлобленный постоянными неудачами и отдалившийся от друзей, он умер за год до того, как одна из его картин впервые была продана за сравнительно высокую сумму. Мане и Дега не знали материальных забот, и Дега даже чаще других принимали в Салон. Он слишком презирал буржуазных снобов, чтоб огорчаться, что его произведения остаются там незамеченными. Его терзания как художника связаны были с обстоятельствами иного порядка. Но что касается Мане — радостного, „солнечного" („веселый боец, не испытывающий ненависти ни к кому", — называл его Ренуар), жаждавшего общественного признания, — то вся жизнь его была омрачена

непрерывными преследованиями и непониманием. Он умер в расцвете сил, испытывая унизительную зависть к прославленным светским художникам, чья бездарность ему была очевидна.

Но можно ли хоть что-нибудь о всех этих трагедиях прочесть в искусстве импрессионистов? В данном случае односторонность их творчества проявляется в очень своеобразном и опять-таки остро противоречивом аспекте. Художники, сосредоточившие свое внимание на красочной стороне реального мира, не вникавшие в суть событий, поставившие себе целью насытить живопись солнцем, утвердить открытый яркий живой цвет, тем самым замкнули свое искусство в сфере ничем не омраченной радости. То, что является самым подкупающим в импрессионизме, — ликующий оптимизм, счастье жизни, которым веет от полотен всех этих художников, — неумолимо свидетельствует об узости их возможностей. Как бы ни была трагична объективная действительность, как бы ни было мрачно душевное состояние, во всех произведениях импрессионистов царит единая эмоциональная настроенность, праздничная и безмятежная. Это еще одно доказательство, что столь характерная для импрессионистов солнечная, „смеющаяся гамма", которую отмечал Арман Сильвестр, была выражением не субъективных настроений, но результатом упорной работы над изображением явлений природы. Импрессионистическая картина поражает верностью цвета и всегда радует глаз. Водоворот бурных волн, вьющихся под грозовым небом вокруг скал Этрета, солнечная поверхность воды, плещущей за террасой в Гавре, осеннее ненастье в Лувесьенне, наводнение в Марли — все пронизано светом, все дышит красотой и свежестью ясных, чистых цветов. И когда Мане, все-таки неравнодушный к сюжету, пишет картину „Самоубийца" — бездыханное тело запрокинувшегося на постели человека с пистолетом, выскальзывающим из мертвой руки, — он пишет ее в такой сияющей, радостной тональности, которая словно спорит с ужасом свершившегося. Только в творчестве Дега сквозят ноты сарказма и иронии.

Многие современные критики, даже те, кто очень сочувственно относился к новому направлению, понимали эту ограниченность импрессионизма. Есть доля правды в несколько узкой и слишком жесткой оценке Одилона Редона, приведенной Ревалдом: „Недостаток господина Мане и всех тех, кто, как он, хотят ограничиться буквальным воспроизведением реальности, заключается в том, что они приносят в жертву хорошей фактуре и успешному выполнению аксессуаров человека и мысль". Можно привести и другие примеры. Тем показательней, что современное буржуазное искусствоведение поднимает на щит именно эти,

свидетельствующие об его ограниченности стороны импрессионизма, говоря об освобожденной „от литературности" красоте „чистой живописи" импрессионизма, сбросившей, как лишний балласт, груз идей, морали и чувств. И снова это суждение неверно и пристрастно. Чрезвычайно веским опровержением подобных суждений являются признания самих художников, ярко свидетельствующие, что они отнюдь не испытывали „радости освобождения". Наоборот, они болезненно и остро переживали неполноту и узость выработанных ими художественных принципов. Не случайно расцвет импрессионизма был столь кратковременным, несмотря на все его огромное влияние.

Мы уже говорили о кризисе, наступившем в середине 80-х годов, который был вызван прежде всего глубокой неудовлетворенностью, охватившей всех художников этого направления. Их самих угнетала „закабаленность" чисто зрительным восприятием, за пределы которого они не позволяли себе выйти, обрекавшая их на пассивную фиксацию только видимого, тем самым внешнего, нестойкого, преходящего. Как ясно почувствовал это беспечный Ренуар, увидя в Италии произведения эпохи великого расцвета искусства, „полные знания и мудрости", как он сказал, творения Рафаэля, и как жестоко обрушился он на принципы импрессионизма: „Я дошел до конца импрессионизма… и вот я в тупике!" Разочарование в импрессионизме лежало в основе временного увлечения Писсарро дивизионизмом. Когда изучаешь ранний, до-импрессионистический период Сезанна, когда смотришь на полные какой-то еще неосознанной дикой силы и страсти такие произведения, как фрагмент фрески „Магдалина", как неистовое романтическое „Похищение" или зловещая сцена „Убийство", — то невольно думаешь, что многое должен был обуздать в себе этот художник и от многого отказаться, для того чтобы перейти к тому фанатически сосредоточенному изучению новых форм интерпретации природы, которому он отдал свою жизнь. Но, быть может, откровенней всех выразил эту неудовлетворенность, эту тоску, рожденную невозможностью излить в своем творчестве все то, что переполняет душу и сердце, самый классический представитель импрессионизма — Клод Моне. Вот его слова, записанные другом художника Клемансо, кому Моне поведал, что он чувствовал, когда стоял у ложа мертвой Камиллы — своей жены, которую он так любил: „Я заметил, что мои глаза прикованы к ее виску и что они машинально следят, как изменяются, взаимодействуют, гаснут оттенки, которые смерть накладывала на неподвижное лицо. Голубые тона, желтые, серые,

какие еще? Вот до чего я дошел! Мое желание последний раз запечатлеть образ той, что нас покинула навсегда, — вполне понятно. Но еще раньше чем у меня возникло представление о ее столь дорогих чертах, глаз начал автоматически реагировать на воздействие цветов, и вот, вопреки самому себе, — я во власти рефлексов, я уже вовлечен в тот бессознательный процесс, к которому сводится вся моя повседневная жизнь. Да, я подобен животному, которое крутит свой жернов! Пожалейте меня, мой друг![3]

Импрессионизм подвергся резкой критике со стороны художников следующего поколения, хотя все они в той или иной форме учитывали те достижения, которые связаны были с этим течением. Гоген, первоначально выставлявший вместе с импрессионистами, нападал на них за пассивную верность зрительным впечатлениям, за то, что они находятся в „оковах правдоподобия". „То, что они пишут, связано с глазом, а не с таинственными глубинами мысли. Их искусство поверхностно, слишком несерьезно и материалистично. Мысли в нем нет".

Аналогичные мнения высказывал и Морис Дени, упрекая импрессионистов в отсутствии индивидуальности, чувства, даже поэзии. Нетрудно заметить, что эта критика (она велась главным образом с позиций нового формирующегося течения — символизма) была направлена не против узости реалистических достижений импрессионистов, а именно против этих достижений, которые в свете новых художественных тенденций начинают рассматриваться как нечто враждебное искусству.

Конечно, процесс художественного развития шел неравномерно. Нельзя упускать из виду (и Ревалд касается этого в последней главе), что существовала определенная преемственность между искусством Дега и Тулуз-Лотрека, придававшим иронии Дега более определенную, разоблачающую направленность. Вспомним также, что в контакте с импрессионистами начинал работать Теофиль Стейнлен, чье творчество в дальнейшем приобрело такую социальную целеустремленность. Но эти явления не стали определяющими, и их рассмотрение, в сущности, выходит за пределы книги Ревалда. В основном распад импрессионизма знаменовал наступление нового этапа истории французского искусства, шедшего по пути развития антиреалистических и индивидуалистических тенденций и все усиливающейся тем самым критики реалистических принципов импрессионизма.

Но была и иная критика импрессионизма, которая, начиная с самых первых выставок, то есть с 70-х годов, велась с совсем других позиций и существование которой, видимо, неизвестно

Ревалду. Это — та критическая оценка, которую дали искусству импрессионизма русские художники и критики-демократы, всегда живо интересовавшиеся художественной жизнью Франции. Мы не считаем возможным в данной вступительной статье с должной полнотой и обстоятельностью осветить эту чрезвычайно важную проблему, заслуживающую специального исследования. Мы не хотим вырывать отдельные цитаты и отметим только самое основное. Встречи русских художников с французскими художниками в Париже не были просто встречами различных характеров, темпераментов, дарований или даже личных убеждений. Это было столкновение двух различных идейно-художественных традиций, сформировавшихся в странах, чьи исторические пути и в прошлом, и в настоящем, и в будущем были глубоко различны.

И Крамской, и Репин, и Стасов не только не прошли мимо импрессионизма, но признали в нем самое крупное современное художественное течение Франции и высоко оценили его достижения. Оценили именно потому, что верно почувствовали реалистические качества этого направления, резко отличные от ненавидимого и презираемого ими официального искусства Салонов. Но самым существенным в этой встрече является то, что русские художники остались все же глубоко не удовлетворенными искусством импрессионистов. Они ясно осознали тот „голод разума и чувств", на который обрекал художников чисто оптический подход к изображению действительности и который ощущали и сами основоположники этого течения.

Русские художники были представителями той страны, где все лучшее в искусстве развивалось в тесной связи с народно-освободительной борьбой, которая шла в те годы в России. Вне контакта с народными массами, вне служения идеям этой борьбы не мыслили искусства передовые русские мастера. Напомним, что в тех же 60-х годах в Петербурге группа живописцев тоже подняла бунт против идеалистического искусства Академии и решила устраивать свои отдельные выставки. Но их искусство пошло иным путем. Русские художники в реальной действительности могли найти и находили те большие темы, то подлинно народное содержание, которое не могли обрести художники Франции.

Импрессионизм — явление историческое, возникшее на определенном историческом этапе, развивавшееся в конкретных исторических условиях. Это явление принадлежит уже давнему прошлому. Огюст Ренуар как-то сказал, что он не может думать о спасении республики, когда пишет картину. Во Франции в 70-х годах он мог при этом, борясь против реакционных

художественных течений за ту, хоть и ограниченную, но все-таки правду, которая была доступна искусству его времени и его страны, создавать, может, и не глубокие, но живые и пленительные произведения. Но эти времена прошли. Теперь каждому художнику ясна его огромная ответственность перед своим народом. Теперь каждый художник, когда он берется за кисть, карандаш или резец, должен думать о том, как своим искусством служить великой идее сохранения мира и свободы. Для того, чтобы быть защитником этой идеи. Для того, чтобы быть художником.

Вернемся к книге Ревалда. Нам хотелось остановиться на самых основных ее положениях. Мы не могли опровергнуть все те высказывания, которые вызывают возражения, так же, как не могли отметить все то, что им освещено правильно и точно. Читатель узнает из этой книги о многих интересных фактах, многое его увлечет, со многим он не согласится.

В последней главе Ревалд пишет, что на различных этапах исторического развития к искусству импрессионизма, как ко всякой значительной художественной традиции, завоевавшей свое место в истории, будут относиться по-разному. Но вне зависимости от того, будут ли эту традицию критиковать, признавать или отвергать, — ее, во всяком случае, нельзя игнорировать. В данном случае автор прав.

Думается, что его книга облегчит знакомство с историей искусства импрессионизма, последним крупным художественным течением прошлого столетия во Франции.

А. Изергина

ВВЕДЕНИЕ

Весной 1874 года группа молодых художников пренебрегла официальным Салоном и устроила собственную выставку. Подобный поступок уже сам по себе был революционным и рвал с вековыми устоями, картины же этих художников, на первый взгляд, казались еще более враждебными традиции. Реакция на это новшество со стороны посетителей и критиков была далеко не дружественной. Они обвиняли художников в том, что те пишут не так, как признанные мастера, — просто для того, чтобы привлечь внимание публики. Наиболее снисходительные рассматривали их работы как насмешку, как попытку подшутить над честными людьми. Потребовались годы жесточайшей борьбы, прежде чем члены маленькой группы смогли убедить публику не только в своей искренности, но и в своем таланте. Эта группа включала Моне, Ренуара, Писсарро, Сислея, Дега, Сезанна и Берту Моризо. Члены ее обладали не только различными характерами и различной степенью одаренности, но в известной мере придерживались также различных концепций и убеждений. Однако все они принадлежали к одному поколению, прошли через одни и те же испытания и боролись против общей оппозиции. Объединившись почти случайно, они сообща разделили свою участь, так же как приняли название „импрессионисты", — название, придуманное в насмешку одним журналистом-сатириком.

Когда импрессионисты организовали свою первую выставку, они уже не были неопытными, начинающими художниками; это были люди, перешагнувшие за тридцать, имевшие за плечами свыше пятнадцати лет усердной работы. Они учились в Школе изящных искусств, обращались за советами к художникам старшего поколения, обсуждали и впитывали различные художественные течения своего времени — классицизм, романтизм, реализм. Однако они отказались слепо руководствоваться методами прославленных мастеров и современных псевдомастеров. Вместо этого из уроков прошлого и настоящего они извлекли новые концепции и создали свое собственное искусство. Хотя их попытки потрясали современников своим „бесстыдством", на самом деле они были подлинными продолжателями практики и теорий своих предшественников. Таким образом, новый этап истории искусства, начавшийся выставкой 1874 года, не был внезапным взрывом революционных тенденций, он явился кульминацией медленного и последовательного развития. Именно поэтому

импрессионизм не начинается с 1874 года. При всем том, что все великие мастера прошлого сделали свой вклад в развитие принципов импрессионизма, непосредственные корни течения можно наиболее легко обнаружить в двадцатилетии, предшествующем исторической выставке 1874 года.

Это были годы формирования, годы, в течение которых импрессионисты встречались, когда формировались их взгляды и их талант, когда они искали нового подхода к изображению окружающего мира. Таким образом, каждая попытка проследить историю импрессионизма должна начинаться с изучения периода, в который формировались его основные идеи, что произошло задолго до того, как они нашли свое полное выражение. В этот период господствовало старшее поколение — Энгр, Делакруа, Коро и Курбе, а также извращенные традиции, деспотически насаждаемые официальными художественными школами, — это и был тот фон, на котором младшее поколение развивало свои новые концепции. Это объясняет важность тех ранних лет, когда Мане, Моне, Ренуар и Писсарро отказались следовать за своими учителями и начали искать свой собственный путь, который вел к импрессионизму.

Данная книга прослеживает эволюцию художников-импрессионистов от их первых попыток до их успеха в 1874 году и охватывает все восемь групповых выставок, организованных ими. Она фактически кончается 1886 годом, когда последняя групповая выставка совпадает с решительным расхождением друзей и их более или менее окончательным отказом от импрессионизма.

„Боюсь, что сейчас будет немыслимо для кого бы то ни было, — утверждает автор одного из последних трудов об импрессионизме, — дать полный и до последних подробностей точный отчет о событиях, которые привели к первой выставке импрессионистов… исчерпывающий отчет, который бы охватывал десятилетие его зарождения. К этому желательно было бы добавить отчет, охватывающий следующее десятилетие со всеми триумфами и неудачами, когда медленно и зачастую болезненно ломались барьеры неуважительного отношения критики и публики". (E. A. Jewell. French Impressionists. New York, 1944, p. 9)

Нельзя лучше сформулировать задачи настоящей книги: она именно претендует на то, чтобы быть таким „полным отчетом" о развитии этого течения.

Существует уже большое количество книг об импрессионизме, большинство из них разбито на главы, посвященные отдельным художникам-импрессио— нистам; однако все они не дают истории импрессионизма в целом. Первая

попытка рассмотреть эволюцию творчества импрессионистов в целом была сделана Виленским, чья блестяще задуманная книга страдает, однако, многочисленными неточностями, так же как изобилием не всегда достаточно связанных друг с другом деталей. Что же касается большинства книг, посвященных различным членам группы импрессионистов, то они, естественно, имеют тенденцию изолировать свой объект исследования и поэтому дают односторонние сведения. Чтобы полностью оценить каждого художника-импрессиониста, важно выяснить его роль в этом течении, его личный вклад в него, а также влияние других на его развитие.

„Совершенство — это результат коллективных усилий, — писал когда-то Буден, — один человек, без помощи других, никогда бы не смог достичь совершенства, которого он достиг".

Если это справедливо по отношению к одному художнику, то нетрудно понять, насколько это еще более справедливо по отношению к группе художников, которые учились, работали, выставлялись, боролись и страдали вместе. Однако не все участники выставок были настоящими импрессионистами, в то время как другие художники, открыто не присоединившиеся к группе, могли считаться таковыми. Именно по этой причине данный труд посвящен всем тем, кто так или иначе был связан с импрессионизмом и участвовал в его формировании. Даже если между этими художниками иногда происходили столкновения, даже если группу по временам раздирали внутренние противоречия, работы всех ее участников гораздо лучше, чем их поступки, говорят о том, как они добивались — все вместе и каждый в отдельности — победы нового видения.

История этой победы может быть рассказана многими путями, но наиболее эффективно раскрывать ее при помощи самих произведений. Для того чтобы это сделать, каждое произведение должно быть тщательно датировано и подписано и все иллюстрации размещены в хронологическом порядке. Показав работы различных художников в историческом „контексте", рассмотрев одновременно работы, задуманные и выполненные в один и тот же период различными членами группы, проследив рост каждого художника одновременно с ростом его коллег, можно получить верную картину развития импрессионизма. При подобном методе не всегда отдается должное отдельным работам, так как они рассматриваются лишь как части целого, но как только эти работы займут свое место в этом целом, другим исследователям будет легче изучить их основательнее.

Материал, на котором построено данное исследование, может быть грубо разделен на следующие элементы:

произведения художников, наряду с ними — письма и высказывания самих художников, многочисленные свидетельства современников, которые дают важные сведения об этих художниках, их работе, их окружении и прочем, и, наконец, современная критика. Эта критика существенна не только потому, что сама по себе представляет непосредственный интерес, но и потому, что являлась фактом жизни каждого художника и влекла за собой целый ряд психологических и материальных последствий. Широко цитируя источники, вместо того чтобы пересказывать сведения, почерпнутые из них, ставя читателя в непосредственное соприкосновение с оригинальными текстами, автор надеется в известной мере воссоздать атмосферу той эпохи. Этим путем он знакомит читателя с подлинными документами, которые можно получить только в результате длительных розысков. Хотя автор смог собрать некоторый материал для данной книги во Франции (потомки Писсарро, Золя, Сезанна и Берты Моризо оказали в этом большую помощь), он, конечно, должен был главным образом опираться на уже имеющиеся публикации.

Совершенно очевидно, что историк, исследующий время, в которое сам он не жил, должен опираться исключительно на источники и выводы, сделанные на их основании. Таким образом, для полноты научного процесса следовало бы сопровождать каждую фразу примечанием, объясняющим ее происхождение. Хотя это и выполнимо, такой метод едва ли уместен в книге, предназначенной для широкой публики. Однако при комментариях, сведенных до простых ссылок в конце каждой главы, небесполезно поближе познакомить читателя с методом обращения автора с материалом для того, чтобы убедить его, что каждый факт был исследован и каждое слово тщательно взвешено. Там, где автор не прибегал к подлинным цитатам, он дает читателю: а) информацию, извлеченную непосредственно из документов, хотя они и остались не процитированными; б) выводы, сделанные на основании фактов, которые сами по себе зачастую не заслуживают упоминания; в) предположения, отмеченные употреблением таких слов, как „кажется", „по-видимому" и пр. Труднее всего делать выводы, когда факты противоречат друг другу. В таких случаях даже самое тщательное исследование не всегда дает определенные результаты, и автор, не желая в процессе повествования обсуждать эти противоречия, может строить предположения, пока не почувствует себя достаточно авторитетным для того, чтобы сформулировать вывод.

Поступая таким образом, автор предлагаемой „Истории импрессионизма" был вдохновлен принципами французского

историка Фустель де Куланжа, который писал: „История не искусство, а подлинная наука. Заключается она не в занимательном повествовании и не в глубоком философствовании. Как всякая наука, история заключается в изложении фактов, их анализе, их сопоставлении и выявлении связи между ними. Искусство историка должно заключаться в умении извлечь из документов все то, что в них содержится (не прибавляя того, чего в них нет). Лучший историк тот, кто остается ближе всего к документальным текстам, кто интерпретирует их наиболее точно, кто пишет и даже думает только согласно им".

1855–1859
ПАРИЖСКАЯ ВСЕМИРНАЯ ВЫСТАВКА
ОБЗОР ФРАНЦУЗСКОГО ИСКУССТВА

В 1855 году Камилл Писсарро приехал во Францию как раз вовремя, чтобы попасть на грандиозную Всемирную выставку в Париже, впервые включавшую обширный раздел международного искусства. Недавно установившаяся Вторая империя, стремясь показать свой либерализм по отношению к промышленности, торговле и искусству, приложила все усилия, чтобы сделать эту выставку настоящей манифестацией своей мощи и своих прогрессивных идей. В то время как их солдаты сражались бок о бок на Крымском полуострове, королева Виктория и французский император вместе посетили эту огромную выставку, и Наполеон заявил, что „Всемирная выставка поможет создать прочные звенья, чтобы сделать Европу одной большой семьей".[4]

Гордая своими достижениями, уверенная в своем высоком назначении, Франция, казалось, торжественно открывала новую эру предпринимательства с размахом, недоступным бывшему королевству Луи-Филиппа, человека, против которого были направлены остроумнейшие из карикатур Домье.

Юный Писсарро, конечно, не преминул заметить эту разницу, так как провел несколько школьных лет в Париже, перед тем как в 1847 году был вызван обратно на свой родной Сен-Тома, маленький скалистый остров неподалеку от Пуэрто-Рико. Там он работал конторщиком в лавке отца, посвящая все свободное время рисованию. Когда его посылали в порт наблюдать за прибытием грузов, он брал с собой альбом и, пока разгружались товары, зарисовывал оживленную жизнь гавани, окруженной покрытыми зеленью горами, на вершинах которых стояли крепости. Пять лет разрывался он между повседневной работой и своим призванием. Не сумев добиться разрешения родителей всецело посвятить себя живописи, он в один прекрасный день убежал из дому, оставив на столе записку. Он отправился в Каракас в Венесуэле вместе с Фрицем Мельби, художником из Копенгагена, которого встретил, делая зарисовки в порту.[5] Родители Писсарро примирились с этим. Однако отец его заявил, что если он действительно хочет стать художником, то ему следует поехать во Францию и работать там в мастерской одного из известных живописцев.

Итак, двадцатипятилетний Камилл Писсарро возвратился в Париж как раз в тот самый момент, когда наиболее характерные картины всех современных художников были собраны на огромной выставке. Выставка эта, включавшая произведения художников двадцати восьми наций, представляла собой „замечательнейшую коллекцию живописи и скульптуры, какая когда-либо собиралась в одном помещении".[6] В этом собрании французская часть была, безусловно, наиболее блестящей.

Художники, приглашенные участвовать в выставке, отбирали свои картины с величайшей тщательностью, ибо впервые в истории им была предоставлена возможность помериться силами не только со своими соотечественниками, но и с художниками всех частей света.

Делакруа выбрал ряд картин, представляющих различные этапы развития его творчества, подбор доселе невиданный, так как персональные выставки в то время еще не практиковались. Энгр, который уже двадцать лет не снисходил до того, чтобы отправлять свои картины в Салон, считая, что публика и критика не отдают им должного, на этот раз согласился изменить своему правилу. Возможно, его побудило к этому обещание правительства оказать ему особые почести.

Энгр едва не потерпел неудачу, когда захотел получить для выставки одну из своих наиболее значительных работ — „Турецкую купальщицу", принадлежащую господину Вальпинсону, который отказался расстаться со своим сокровищем. Но сын банкира Августа де Га — друга господина Вальпинсона был крайне возмущен мыслью, что кто-либо может отказать в просьбе художнику, и сумел убедить коллекционера. Поэтому господин Вальпинсон пригласил Эдгара де Га, которому был тогда двадцать один год и который собирался бросить занятия юриспруденцией для того, чтобы стать художником, и вместе с ним отправился в мастерскую Энгра, где и сообщил старому мэтру, что благодаря посредничеству его юного почитателя он согласен дать картину для Всемирной выставки. Энгр был очень доволен. Когда он узнал, что его посетитель решил посвятить себя искусству, он посоветовал ему: „Рисуйте контуры, молодой человек, много контуров, по памяти и с натуры, именно таким путем вы станете хорошим художником".[7] Эдгар де Га никогда не забывал этих слов.

Сомнительно, чтобы Камилл Писсарро особо выделил „Турецкую купальщицу" Энгра из всех картин, вызвавших его восхищение, хотя бы потому, что его интересовали главным образом пейзажи. На выставке было представлено свыше пяти тысяч картин, заполнявших стены, повешенных без всяких

промежутков, впритык — рама к раме в несколько рядов, начиная от пола и до потолка, не говоря уже о других приманках, большинство которых было собрано в новом Дворце промышленности. Эта грандиозная выставка во Дворце изящных искусств должна была и взволновать и ошеломить Писсарро, прожившего так долго вдалеке от мира искусства, — взволновать многочисленностью выставленных работ, ошеломить страшным разнобоем их стиля и содержания.

Энгр выставил свыше сорока полотен и множество рисунков в специальной галерее, в то время как его противник Делакруа господствовал в центральном зале своими тридцатью пятью картинами. Между тем Коро, к которому Писсарро сразу же почувствовал большую симпатию, был представлен только шестью работами; Добиньи и Йонкинд и того меньше, а у Милле на этой выставке была лишь одна картина. Хотя Шарль Бодлер в восторженной статье провозгласил триумф Делакруа и обвинил Энгра в том, что он „лишен того мощного темперамента, который составляет преимущество гения",[8] Писсарро должен был с некоторым удивлением заметить, что все медали и премии выставки достались художникам, более или менее близко придерживавшимся пути Энгра.

Среди них были Жером и Кабанель, получившие оба красную ленточку Почетного легиона; Мейссонье, претенциозные маленькие жанровые сценки которого были награждены большой почетной медалью; Леман, ученик Энгра, и Кутюр — оба преподаватели Школы изящных искусств — были награждены первыми медалями (Кутюр, ожидавший более высокой награды, отказался от своей медали); Бугро в тот момент должен был довольствоваться второй медалью. Добиньи получил третью медаль, Йонкинд и Милле не получили ничего. Не получил ничего и Курбе. В знак протеста против того, что жюри отвергло его две наиболее значительные картины, он построил на собственный счет свой „Павильон реализма" вблизи официального здания. Там он выставил пятьдесят работ и в их числе полотна, отвергнутые жюри. Однако этот смелый жест не имел большого успеха. Когда Делакруа отправился посмотреть эти два спорных произведения, которые он сразу признал шедеврами, то в течение часа он был единственным посетителем в павильоне Курбе, хотя входная плата была значительно снижена.[9]

Одной из двух отвергнутых картин была большая композиция Курбе, изображающая его мастерскую и носящая парадоксальное название: „Мастерская художника. Реальная аллегория, определяющая семилетний период моей художественной жизни".

Художник задался целью перечислить разные принципы и сгруппировать различные персонажи, все социальные типы и все идеи, определявшие его жизнь с 1848 года; он ввел туда даже портреты некоторых своих друзей, таких, как Бодлер, Шанфлери и коллекционер Брийя из Монпелье. Обнаженная натурщица занимает центр холста, тогда как сам художник, сколь это ни странно, сидя за своим мольбертом среди толпы, заполняющей студию, пишет пейзаж.

Такая несообразность композиции могла поразить Писсарро, но, несомненно, еще более поразительными казались ему энергия мазка и смелость в трактовке сюжета. Отвергнув эту картину, члены жюри тем самым объявили, как это сформулировал сам Курбе, что „художественным тенденциям, гибельным для французского искусства, должен быть любой ценой положен конец".[10]

И широкая публика безмолвно одобрила решение жюри, отказавшись посещать выставку Курбе. Публика благоволила к классицизму Энгра и его многочисленных последователей, она восхищалась эклектизмом Кутюра, искусно сочетавшего традиции венецианцев с элементами классицизма, романтизма и даже реализма; публика уже перестала враждебно относиться к чистому пейзажу и покупала работы Руссо и Тройона, но, казалось, крайне неохотно признавала величие Делакруа. Приведенная в замешательство разнообразием направлений в искусстве, она не желала, да и не была готова встретить новое явление и одобрить революционную программу Курбе — „изображать нравы, идеи, облик моей эпохи согласно моей собственной оценке… одним словом, создавать живое искусство".[11]

Столкнувшись с этими различными проблемами, Писсарро избегал высказываться за или против Энгра, Делакруа или Курбе. Он, видимо, даже не пытался сблизиться с Шассерио, который какое-то время был одним из самых обещающих учеников Энгра, но оставил своего учителя и перешел к Делакруа. (Писсарро имел полную возможность представиться ему, так как отец Шассерио был французским консулом в Сен-Тома и вел дела с его собственным отцом.) Вместо этого Писсарро обратился к Коро, чья нежная гармония и поэтическое чувство казались наиболее близкими его собственным стремлениям. После встречи с Антуаном Мельби, братом его друга Фрица, известным художником маринистом, обещавшим ему свою помощь и совет, Писсарро нанес краткий визит Коро, и тот, по своему обыкновению, встретил новичка очень приветливо. Коро никогда не брал учеников в буквальном смысле этого слова, но всегда был

готов помочь советом и лишний раз высказать свое убеждение, что „первые две вещи, которые следует изучать, — это форма и валеры. Эти две вещи являются для меня опорными точками искусства. Цвет и исполнение придают работе очарование".[12] Однако если бы Писсарро захотел воспользоваться советами Коро, нужно было бы показать ему свои собственные работы, но он еще не создал ничего значительного. Поэтому пришлось подчиниться желанию отца и поступить в одну из многочисленных мастерских Парижа, где художники могли пользоваться натурщиками и, при случае, наставлениями.

Хотя казалось совершенно естественным, что Писсарро обратился за руководством к Коро, это, однако, требовало определенной смелости, потому что работы Коро еще далеко не были признанными и многие все еще видели в них наброски любителя, который даже не знал, как нарисовать дерево, и чьи фигуры„были самыми жалкими в мире". Как констатировал один из критиков: „Среди его последователей числятся все, кто, не имея ни таланта к рисованию, ни способностей к живописи, надеются, при минимальных усилиях, найти славу, став под его знамя."[13]

Коро. Венеция. Вид на Большой канал. 1834 г. Частное собрание. Париж

Считалось, что этот путь „минимального усилия" состоит просто в изучении природы, как это уже в течение двадцати пяти

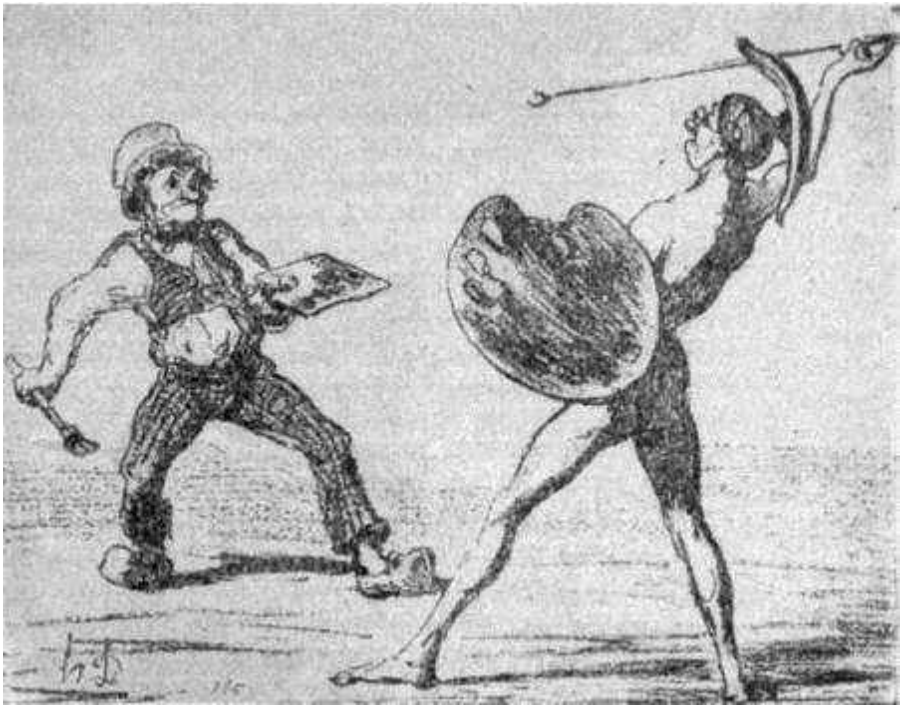
лет практиковали художники Барбизонской школы в маленькой деревне на окраине леса Фонтенбло. Их преданность природе и пренебрежение историческим или анекдотическим сюжетом лишили публику того, что она больше всего любит в живописи, — занимательной истории, рассказанной художником. Публику меньше всего привлекали красота цвета, свежесть исполнения, естественная поэтичность деревьев и скал, хижин и долин, которая сделала глухую деревушку Барбизон такой привлекательной в глазах ее художников. Если бы Писсарро купил книжку о Фонтенбло, которая появилась в том же 1855 году, он бы нашел в ней недвусмысленное заявление, принадлежащее перу Поля де Сен-Виктора, одного из наиболее известных писателей того времени: „Мы предпочитаем священную рощу, где бродят фавны, лесу, в котором работают дровосеки; греческий источник, где купаются нимфы, фламандскому пруду, в котором барахтаются утки; и полуобнаженного пастуха, который вергилиевский посохом гонит своих баранов и коз по сельским тропкам Пуссена, крестьянину с трубкой во рту, взбирающемуся по рейсдальевской горной дороге".[14] Этот комментарий помог бы Писсарро понять, почему Милле был представлен на Всемирной выставке всего одной картиной. Ведь насколько бы романтическими ни казались его сюжеты по сравнению с Курбе, они говорили о поэтическом интересе к деревенской жизни, столь невыносимой для так называемых утонченных людей со вкусом. „Это, — объявлял граф Ньюверкерке, императорский директор департамента изящных искусств, — живопись демократов, тех, кто не меняет белья, кто хочет взять верх над людьми высшего света. Подобное искусство мне не по вкусу, оно внушает отвращение".[15]

Поскольку работы Милле и Коро не внушали отвращения Писсарро, его не могла особенно привлекать и Школа изящных искусств, находившаяся в ведении того же Ньюверкерке. По-видимому, Писсарро работал в различных мастерских, включая мастерскую ученика Энгра Лемана, но ни в одной из них он не задерживался долго.

Соприкасаясь с различными мастерами и их учениками, он, вероятно, быстро ознакомился со всеми писанными и неписанными законами французской художественной жизни, соблюдение которых было решающим фактором в избранной им карьере. Ведь искусство было такой же карьерой, как и всякая другая; ее можно было сравнить с военной — так твердо подчинялась она правилам, обеспечивающим постепенное продвижение, предлагая в виде высшей награды славу и богатство, высокое общественное положение и влиятельность.

Трогательные рассказы Мюрже о жизни богемы описывали лишь одну сторону существования художника в Париже. И хотя молодой Уистлер, прибывший в столицу почти одновременно с Писсарро, с увлечением предался именно этой жизни, достойной его любимого автора, так называемые „серьезные ученики" знали, что путь к славе пролегал не столько через романтические мансарды, сколько через бесплодные, суровые мастерские Школы изящных искусств. Там скучноватыми лекциями и маловдохновляющими уроками учеников готовили взбираться по лестнице совершенствования, ведущей от почетных упоминаний к медалям, от Римской премии к покупке картин государством и в конце концов от государственных комиссий к избранию в Академию изящных искусств.

Это была Академия изящных искусств, одна из пяти академий французского института, которая деспотически управляла искусством Франции. Из числа ее членов выбирались профессора Школы изящных искусств и директора Французской академии в Риме, иными словами, те, кому поручалось воспитание новых поколений. В то же время Академия контролировала жюри, принимавшее и награждавшее картины в двухгодичных Салонах, и, таким образом, имела возможность изгонять с этих выставок каждого художника, не подчинявшегося ее требованиям. Благодаря влиянию на директора департамента изящных искусств, Академия участвовала и в закупке картин для музеев или для личной коллекции императора, так же как и в распределении заказов на стенные росписи. Во всех этих случаях Академия, естественно, отдавала предпочтение своим наиболее покорным ученикам, а их, в свою очередь, предпочитала та публика, которая в медалях и премиях видит доказательство таланта художника.



Домье. Борьба школ: классический идеализм против реализма. „Шаривари". 1855 г.

Художественные принципы, которыми руководствовалась Академия, были провозглашены полстолетия тому назад Давидом, а затем преобразованы, но отнюдь не смягчены его наиболее знаменитым учеником Энгром.

В 1855 году, когда Писсарро приехал в Париж, Энгр уже в течение тридцати лет был членом Академии. Этот странный высокомерный человек, в начале своей карьеры сам страдавший от косности взглядов своего учителя, теперь занял такую же нетерпимую позицию. Не желая думать о естественных законах развития, не желая видеть в прошлом ничего, кроме художников, которые ему нравились, презирая Рубенса, а вследствие этого и Делакруа, Энгр цеплялся за свой классический идеал, не сочувствуя и не питая интереса к тем, кто избрал иные пути, никогда не задаваясь вопросом, идет ли он сам в ногу с временем. Шассерио в решающем споре со своим бывшим учителем был поражен, узнав, что Энгр „не имеет ни малейшего представления об изменениях, которые произошли в современном искусстве. Он совершенно ничего не знает о всех поэтах последнего времени". [16]

Несмотря на твердость своих убеждений в вопросах искусства, которая позволяла ему осуществлять тираническое руководство, сам Энгр был весьма посредственным

преподавателем. Высказываться он умел лишь в форме утверждений, исключавших какие бы то ни было возражения, а его нетерпимость и ограниченность не допускали возможности спора.[17] Ученики Энгра поэтому старались не столько понимать его, сколько подражать ему. Даже последователи Энгра признавали недостатки его преподавания; те же, кто не был ослеплен им, открыто обвиняли его в полной неудаче. „Можно сказать, — писал Бодлер, — что преподавание его было деспотическим и что он оставил роковой след во французской живописи. Человек на редкость упрямый, бесспорно наделенный большими способностями, но решивший отрицать полезность тех качеств, которыми не обладает сам, он полагал, что ему выпала необычайная, исключительная честь затмить солнце!"[18]

Воспитывая своих учеников в традиции, которую он считал рафаэлевской, Энгр советовал им слепо копировать модель и не забывать, что предмет, хорошо нарисованный, всегда будет достаточно хорошо написан. Он неустанно провозглашал превосходство линии над цветом. Это утверждение заставило его последователей рассматривать живопись просто как раскрашенные рисунки и считать „плохо нарисованными" пейзажи Коро или композиции Делакруа, потому что в них каждый предмет не был тщательно обведен точным контуром. Для учеников Энгра правильный рисунок был конечной целью, и „благородный контур" являлся достаточным оправданием работы без вдохновения, сухого исполнения и тусклого цвета. Его ученики, не обладая подлинным пониманием идеала, проповедуемого их учителем, попросту сочетали классическую традицию с дешевой жанровой развлекательностью. Это была та смесь поверхностного мастерства с поразительной банальностью, которая в Салоне вызывала восхищение любителей занимательных сюжетов. Ни наблюдение жизни, ни понимание природы не руководили работой этих художников. Только после того как был выбран сюжет, ставили они натурщиков для фигур, изучая их с дотошностью и тщательностью, „правдиво" вырисовывая каждую деталь. Но, как говорил Делакруа, в работах их не было „ни крупицы правды, правды, идущей от души".[19]

Сам Энгр жаловался на такое положение вещей и откровенно признавал, что „Салон извращает и подавляет в художнике чувство великого и прекрасного. Выставляться там заставляет денежный расчет, желание быть замеченным любой ценой, надежда, что затейливый сюжет сможет произвести впечатление, а это в результате приведет к выгодной продаже. Таким образом, Салон фактически представляет собой не что иное, как лавку по продаже картин, рынок, заваленный огромным количеством

предметов, где вместо искусства царит коммерция".[20] В знак протеста Энгр не только не выставлялся в Салоне, но отказывался даже участвовать в жюри. Однако он не мог признать, что ограниченность его собственных убеждений и жестокое подавление личных склонностей учеников сделали новое поколение художников таким однообразным, что только в области сюжета они могли рассчитывать на выявление каких-либо индивидуальных черт. Действительно, поскольку все картины в Салоне были задуманы и выполнены на основании одних и тех же правил, то только сюжет и отличал одну картину от другой; ведь именно на сюжетной стороне художники главным образом и сосредоточивали свое внимание. Поэтому друг Курбе Шанфлери мог говорить о „посредственном художественном уровне наших выставок, на которых однообразие технического мастерства придает двум тысячам картин такой вид, будто они сделаны по одному шаблону".[21]

Утверждение Энгра, что Салон стал „лавкой по продаже картин", было безусловно верным, настолько верным, что многие художники, ставшие знаменитыми, не обременяли себя участием в выставках, потому что уже не нуждались в покупателях для своих картин. Это обстоятельство само по себе не было унизительным для искусства — ведь художники должны существовать своей работой, а потому, как естественное следствие политического и экономического положения, местом сбыта их продукции и стал Салон.

С начала столетия Франция познала по крайней мере пять разных правительств и столько же монархов. Взлеты и падения фаворитов, неизбежно сопутствующие каждой смене властей, несли с собой изменение положения не только художников, они задевали и знать, из среды которой обычно вербовались покровители искусства. Чтобы вознаградить себя за эти потери, художники обратились к поднимающейся буржуазии и обнаружили, что она охотно готова заинтересоваться искусством и покупать картины, тем более, что частая смена режимов и неопределенность общего положения благоприятствовали вложению капитала в предметы, имеющие твердую ценность. Именно в Салонах художники могли показать себя, с помощью прессы могли добиться известности и установить контакты с широкими кругами новых покупателей. Этим покупателям недоставало, однако, понимания искусства, и они искали в нем то, что соответствовало их вкусам: хорошеньких ню, сентиментальные сюжеты, религиозные истории, героические подвиги, цветы, которые можно „понюхать", патриотические сцены и трогательные рассказы. Естественно, что чистый пейзаж

рассматривался как низший сорт живописи, и художники, писавшие на исторические темы, занимались главным образом фигурами, оставляя пейзаж заднего плана какому-нибудь специалисту по облакам и холмам. И сами критики в своих обозрениях особое внимание уделяли сюжету, скорее описывая картины, чем давая им оценку. Разве Теофиль Готье, один из наиболее влиятельных критиков того времени, не упрекнул однажды художника за то, что тот написал пастуха и свиней, тогда как он мог бы придать „большее значение своей композиции, написав вместо этого „Блудного сына, пасущего свиней".[22] Энгр, безусловно, мог бы бороться против таких заблуждений в понимании сюжета, но Энгр был не только бесплоден как педагог, он не был и вождем. Вместо того чтобы объединиться со здоровыми, передовыми силами романтизма против растущего ничтожества, он видел главную опасность именно в романтизме. Энгр не мог простить Делакруа отрицания „классического канона" при изображении человеческой фигуры, отказа от систематического использования обнаженной модели, отрицания превосходства античных драпировок, недоверия к академическим рецептам, а главное, поощрения самостоятельности и свободы художника не только в замысле, но и в манере исполнения. Его ужасал темперамент, доминирующий над рассудком; его выводило из себя участие Делакруа в политических схватках, воспевание баррикад и борьбы греков за независимость, тогда как сам он, Энгр, сохранял „чистоту" своего высокого искусства, изображая сцены прошлого, портреты монархов и стараясь тщательно передать сходство своих богатых заказчиков. Не удивительно, что он так и не сумел понять, что его соперник Делакруа мог бы восполнить в Школе изящных искусств все те качества, которых не хватало ему самому: воображение и живость, страстность в передаче движения и колорите и острый интерес ко всем явлениям жизни. Наоборот, Энгр и его сторонники приложили все усилия, чтобы лишить Делакруа возможности оказывать какое бы то ни было влияние. Случилось даже, что министр изящных искусств вызвал Делакруа и дал ему понять, что он должен или изменить свой стиль, или отказаться от надежды увидеть свои произведения приобретенными государством.

Шесть раз Делакруа выставлял свою кандидатуру в Академию лишь для того, чтобы увидеть, как вакантное место заполнялось каким-нибудь ничтожеством. Если Энгра нельзя винить в насмешках, которым подвергался Делакруа, то он, до некоторой степени, был причастен к политике нетерпимости, все более и более проявляемой Академией. Только один раз он пригрозил

порвать с Академией, когда жюри Салона отклонило работу его любимого ученика Жюля Фландрена, но он никогда не поднимал голоса, когда отвергали Делакруа. Энгр был непреклонен в борьбе классицизма против романтизма, линии против цвета, и где бы ни встречались художники, это была основная тема их разговоров в течение долгих лет. Когда Поль де Сен-Виктор представил Шассерио своего только что приехавшего из Америки кузена Джона ла Фаржа, тот был поражен тем, что его немедленно спросили, как будто это было делом первостепенной важности, какую позицию он занимает по отношению к Энгру и Делакруа.[23] А те, кто не проживал в Париже, из газетных статей и карикатур черпали сведения о том, „какие горячие споры идут между „энгристами" и приверженцами Делакруа".[24] Художники, коллекционеры и критики были открыто разбиты на два враждующих лагеря, и приверженцы обоих мастеров всячески старались натравить их друг на друга. „Энгр" и „Делакруа" стали боевыми знаменами искусства.[25]

Между тем Делакруа всецело отдался работе, предоставив пропаганду своих идей друзьям и почитателям из литераторов и художников нового поколения, с которыми даже не был близко знаком. Джон ла Фарж с некоторым удивлением заметил, что замкнувшийся в себе мастер „был известен молодежи только на расстоянии. Его мастерская была открыта любому желающему, если он был молодым художником… Тем не менее мы всегда чувствовали какую то преграду, существующую между нами, и немногие из нас осмеливались на большее, чем время от времени засвидетельствовать ему свое почтение".[26]

Писсарро, по-видимому, не осмеливался даже на это, хотя, конечно, не был безразличен к его искусству и, подобно многим другим, должен был чувствовать его животворную силу, столь отличную от холодного мастерства учителей в Школе изящных искусств — Лемана, Пико и Даньяна. В различных студиях, где приходилось работать Писсарро, неопровержимо царил дух Энгра, несмотря на то, что его система подвергалась все более и более ожесточенным нападкам.

„Как обучают рисованию сообразно классическому методу? — спрашивал один из противников Школы. — Начинают с показа ученикам силуэтов, того, что называется контурным рисунком, и заставляют механически копировать их. Глаз… прежде всего приобретает дурную привычку не считаться с планами и видеть в изображаемом предмете одну лишь плоскую поверхность, окруженную контуром. А в чем заключается преподавание в Школе изящных искусств? Оно ограничивается тем, что молодые люди копируют так называемые „академические модели", то есть

мужскую обнаженную натуру, всегда при одном и том же освещении, в одном и том же положении и в позе, которую можно считать медленной пыткой, оплачиваемой по часам".[27] Только после нескольких лет таких занятий ученикам разрешалось писать, но исторические сюжеты, с которыми им в дальнейшем приходилось иметь дело, не имели ничего общего ни с их собственным видением, ни с окружающей их реальной жизнью. „Их обучают прекрасному, как учат алгебре", — с презрением говорил Делакруа.

Академическая система проводилась в атмосфере принуждения, без какого либо учета индивидуальных склонностей каждого ученика. Эта система обучения изящным искусствам была лучше всего проанализирована архитектором Виолле ле Дюком, едко ее критиковавшим. Рассматривая проблемы, встающие перед будущим художником, он описывал положение такого ученика следующим образом: „Молодой человек имеет склонности к рисованию или скульптуре… Прежде всего он должен обычно преодолеть сопротивление родителей, которые предпочитают, чтобы он поступил в инженерное училище, или хотят сделать из него конторщика. Возможности его подвергаются сомнению, и все желают получить подтверждение его способностей. Если его первые попытки не увенчались успехом, считают, что он или лентяй или заблуждается, и перестают выплачивать содержание. Таким образом, необходимо гнаться за успехом. Молодой художник поступает в Школу, получает медаль… но какой ценой? При условии, что он будет точно, без всяких отклонений держаться в рамках, навязанных корпорацией профессоров, будет покорно следовать по проторенному пути, исповедовать именно те идеи, которые разрешены этими профессорами, а самое главное — не покажет и вида, что у него хватает смелости иметь какие-либо свои идеи… Кроме того, установлено, что среди массы учащихся посредственностей больше, чем людей талантливых, и большинство всегда тяготеет к рутине. Каким только насмешкам не подвергается человек, проявивший склонность к оригинальности. Если он не идет указанным путем, его начинают презирать учителя, вышучивать товарищи, запугивать родители… Откуда же такому бедняге найти достаточно силы, достаточно веры в себя, достаточно смелости, чтобы противостоять этому ярму, носящему название „классическое обучение", и свободно шагать своим путем?"[28]

И действительно, очень немногие обладали этой смелостью. Одним приходилось подолгу учиться в Школе, прежде чем вырваться на свободу, другим удавалось не поступать в нее, а кое-

кто учился лишь короткое время, как это сделал сам Писсарро. Но всем рано или поздно приходилось решать: следовать ли желаниям родителей или обойтись без их помощи и идти своим путем. Правда, учиться можно было не только в Школе; существовал такой педагог, который применял новые методы. Система Лекока де Буабодрана основывалась на развитии зрительной памяти, и ученики его стремились впитывать в себя все, что видят, для того чтобы затем все это воспроизводить по памяти.[29] Их учитель заходил даже так далеко, что заставлял наблюдать одетые или обнаженные модели, разгуливающие свободно в лесу или в поле, с целью изучения естественных движений и поз человеческого тела. Но не больше десяти-двенадцати человек посещало его классы; среди них был Анри Фантен— Латур. Большинство желающих сделать карьеру художника по совершенно очевидным причинам предпочитали Школу изящных искусств, где особенно популярной была мастерская Тома Кутюра.

Кутюр, несколько самодовольный и надменный человек, ревниво оберегал свою независимость и не вступал в союз ни с Делакруа, ни с Энгром, будучи „весьма уверен в том, что он величайший из живущих художников, а все остальные просто пачкуны…"[30] Однако его преподавание мало чем отличалось от принципов Энгра, поскольку оно было основано на тщательном и возможно более изящном рисунке, на который затем накладывались краски, каждая на свое точное место.[31] Его девизом было „Идеал и Безликость". „Он говорил, — вспоминает один из его учеников, — что предпочитает худых натурщиков толстым, потому что на них можно изучать строение тела, а затем уже прибавлять столько, сколько хочется; в ином случае мясо скрывает все, и вы не знаете, сколько надо убавить".[32] Рисовать натуру такой, как она есть, было бы, на его взгляд, рабским копированием. Склонность Кутюра к идеализации не мешала даже его поклонникам признавать, по словам американского художника Эрнста В. Лонгфелло, что „его недостатками были некоторая сухость исполнения… и отсутствие единства в более крупных композициях, как результат привычки прорабатывать каждую фигуру в отдельности, а отчасти из-за отсутствия чувства верного соотношения валеров".[33]

Джона ла Фаржа, который недолго был учеником Кутюра, раздражали не только его теории, но в еще большей мере его „постоянные нападки на более крупных художников. Делакруа и Руссо были его излюбленными объектами для оскорблений и унижений".[34] Над Милле Кутюр тоже всячески потешался, высмеивая его картины и рисуя карикатуры на его сюжеты, пока

один из любимых учеников Кутюра, американец Уильям Моррис Гент, не оставил его и не перешел к этому живописцу крестьян. [35] После этого Кутюр стал еще более ядовитым и злым, но перестал трогать Милле. Вскоре, однако, он нашел новый объект для своих нападок в реализме Курбе и делал в назидание ученикам карикатуры на „реалиста", в мастерской которого Лаокоон заменен капустой, слепок ног гладиатора — башмаком или залитым свечным салом подсвечником, а сам реалист рисует свиную голову, сидя на голове олимпийского Юпитера. Но для учеников Кутюра романтизм и реализм были слишком серьезными понятиями, чтобы разделаться с ними таким путем.

Насмешки Кутюра не помешали одному из его учеников, Эдуарду Мане, отправиться в сопровождении своего друга Антонена Пруста просить разрешения у Делакруа копировать его „Данте и Вергилия" в Люксембургском музее. Хотя Делакруа и дал разрешение, но принял молодого человека с такой холодной вежливостью, что Мане решил не повторять своего визита. Фантен Латур, который покинул Лекока де Буабодрана ради Школы изящных искусств, уже через год бросил занятия, предпочитая работать в Лувре. Выставка Курбе произвела на него большое впечатление. Его энтузиазм разделял еще один ученик Школы — Джемс Макнейл Уистлер, ученик Глейра, наименее агрессивного и самого терпимого среди преподавателей. В „Павильоне реализма" Фантен, по-видимому, встретил и Эдгара Дега, который, несмотря на свое восхищение Энгром, был необычайно взволнован работами как Курбе, так и Делакруа.

Получив разрешение отца оставить юриспруденцию и посвятить себя искусству (он подписывал свои картины: де Га, пока в 1870 году не изменил подпись на Дега), он близко сошелся с одним из учеников Делакруа — Эваристом де Валерн, который был на четырнадцать лет старше его. Хотя Дега поступил в Школу изящных искусств (это произошло в год открытия Всемирной выставки), он, по существу, не работал там, предпочитая частную мастерскую Луи Ламотта, одного из самых способных учеников Энгра. Вскоре, однако, Дега решил отправиться в Италию — единственное место, где он мог по-настоящему ознакомиться с классическим искусством, так же как и с примитивами, особенно его привлекавшими. Прежде чем уехать, ему довелось много спорить с другом родителей — князем Грегорио Сутзо, который не только обучил его технике гравирования, но и научил также понимать природу и передавать ее в манере, близкой Коро. [36]

Хотя Дега не принимал большого участия в художественной жизни Парижа, она была ему так противна, что в одной из своих итальянских записных книжек он отмечает: „Мне кажется, если

человек хочет сегодня серьезно заниматься искусством и занять в нем свое оригинальное место или, по крайней мере, сохранить нетронутой свою индивидуальность, ему необходимо уединение. Слишком много всего производится; картины, можно сказать, растут, как биржевые цены, стараниями людей, жаждущих выиграть. Каждому необходимы мысли и идеи соседа, чтобы что-нибудь создать, так же как дельцам необходимы капиталы других людей, чтобы извлечь выгоду из спекуляций. Вся эта спекуляция горячит умы и сбивает с толку".[37]

После трехлетнего пребывания в Париже Писсарро тоже почувствовал желание уединиться, но не раньше чем он использует все, что Париж мог предложить ему. Ведь в самом деле, кроме Школы изящных искусств, существовало много мест, где можно было поучиться. Хотя картинные галереи в то время не практиковали меняющихся выставок, однако имелись лавки, где можно было посмотреть картины, как, например, у Дюран-Рюэля, торговавшего полотнами многих барбизонцев; вскоре после Всемирной выставки он обосновался в новом помещении на улице Мира. Был, конечно, и Лувр, и Люксембургский музей, где нашло себе приют современное искусство, или, по крайней мере, то, что Академия считала современным искусством. Но для молодого живописца, желающего ознакомиться с животрепещущими, злободневными вопросами искусства, едва ли не более интересными были кафе, в которых встречались художники различных направлений. Кафе Тараннн, например, где собирались Фантен и его друзья и время от времени появлялся Флобер. Кафе Флёрус, с панелями, расписанными Коро и другими, которое любили посещать ученики Глейра. Кафе Тортони, где разглагольствовали более модные художники, и, наконец, наиболее популярные среди богемы — „Кабачок мучеников" и погребок Андлер, где часто появлялся Курбе. Две прокуренные комнаты погребка Андлер были всегда переполнены писателями, поэтами, журналистами, а также и художниками самых различных школ — реалистами и „фантастами", „энгристами" и „колористами", как их называли, и не было ничего удивительного, если сторонники непримиримых соперников — ученики Делакруа, Кутюра и Энгра — братались за своими столиками, заставленными пивом. Споры концентрировались не столько вокруг извечной борьбы классицизма с романтизмом, сколько вокруг новой тогда проблемы реализма, которую так решительно поставил в 1855 году Курбе.

Фернан Дюнуайе, тощий и громогласный поэт, никогда не упускал случая продемонстрировать свою приверженность новому стилю. В вызывающей статье, опубликованной в конце 1855 года,

он приветствовал реализм, который пробил брешь во всех этих „зарослях битв кимвров, пандемонии греческих храмов, лир и иудейских арф, альгамбр, туберкулезных дубов, сонетов, од, кинжалов и дриад при лунном свете".[38]

„Будем немножко сами собой, даже если мы выглядим некрасивыми, — горячо возглашал Дюнуайе. — Не будем ни писать, ни рисовать ничего кроме того, что существует, или хотя бы кроме того, что мы сами видим, что знаем, что сами пережили. Пусть у нас не будет ни учителей, ни учеников! Как вы думаете, не любопытная ли будет школа, где нет ни учителя, ни ученика, и единственными принципами которой являются независимость, искренность, самостоятельность". И, цитируя друга Курбе Прудона, он добавлял: „Любая фигура, красивая или безобразная, может служить задачам искусства. Реализм, не прикрывая безобразное или злое, имеет право показывать все, что существует и что видит человек".[39]

Другой молодой литератор, завсегдатай „Кабачка мучеников", Эдмон Дюранти, основал в 1856 году недолговечное обозрение — „Realisme" — для того, чтобы неистово разоблачать романтиков. В статье, посвященной живописи, он жаловался на засилье „образов античности, образов средневековья, образов шестнадцатого, семнадцатого и восемнадцатого столетий, в то время как девятнадцатый век запрещен абсолютно". „Мастера античности создавали то, что видели, — говорил он художникам. — Изображайте и вы то, что видите".[40]

Сам Курбе, по-видимому, принимал мало участия в общих спорах, потому что не очень был склонен к речам и доктринам, но он превосходно чувствовал себя среди горячих словесных сражений, делая наброски за залитым пивом столом. Когда же он говорил, то говорил большей частью о себе и имел привычку снова и снова повторять одно и то же. Если он действительно увлекался спором, как это однажды произошло у него с Кутюром, он в разгар дискуссии до тех пор повышал голос, пока на улице не начинали останавливаться прохожие. В „Кабачке мучеников" Курбе был окружен такими друзьями, как Бодлер, Шанфлери и де Банвиль, критик Кастаньяри, художники Аман Готье и Бонвен. Мелкота редко приближалась к нему, все эти „гоняющиеся за образами шлифовальщики фраз, странствующие рыцари пера и кисти, искатели неведомого, торговцы химерами, строители вавилонских башен",[41] которые были обычно более продуктивны в спорах, чем в работе.

Между завсегдатаями этих кафе был также молодой студент-медик Поль Гаше; он впоследствии закончил свои занятия в Монпелье, где встретил друга Курбе Брийя, никогда не терявшего

живого интереса к искусству, который пробудили в нем собрания в кабачках.

Шумная атмосфера этих кафе, где в течение нескольких минут создавались и разрушались идолы, где ни один высокий титул не был достаточно уважаем, чтобы избежать оскорблений, где логика зачастую подменялась страстностью, понимание — энтузиазмом, резко контрастировала с атмосферой, царившей в официальных художественных кругах. Здесь была жизнь и огромное желание победить, и даже если многие заблуждались или преувеличивали, в их борьбе против предрассудков и старых традиций был положительный элемент — стремление доказать ценность новых убеждений качеством новых произведений. Неоднократные высказывания Писсарро о том, что Лувр следовало бы сжечь, возможно, коренились в этих дискуссиях, где наследие прошлого считалось вредным для тех, кто желал построить свой собственный мир. (В одной из своих статей Дюранти почти открыто выступал за сожжение музея.) Чем больше претендовала Академия на олицетворение священных традиций, тем больше сомнений вызывали эти традиции в кабачках. Но люди, способные понять новые идеи и применить их, видели в этих спорах нечто большее, чем отрицание прошлого и чудесные мечты о будущем, они находили в них пути для своих исканий и обретали крепкую дружбу. А дружба неоценима, так как смелости и силы воли не всегда бывает достаточно для прокладывания новых путей. Чувствовать себя в согласии с другими, быть убежденным, что ты принимаешь участие в „движении" — это придает силы. Вокруг столиков кафе рождались многочисленные дружеские связи, как это впоследствии показали обзоры Салонов. Похвала какого-нибудь критика, встреченного в „Кабачке" и напечатанная в той или иной более или менее заметной газете, облегчала борьбу за признание многим художникам.

Захария Астрюк, писатель и художник, один из тех, чье перо служило новому делу, подытожил ситуацию, когда писал: „Новая школа мало-помалу отделяется. Она должна строить на руинах… но строит она с сознанием своего долга. Чувство стало более простым и более точным. Оно становится достоверным, честным и мудрым… Традиции — лишь бесцветные правила школьного обучения, романтизм — душа без тела… Будущее поэтому всецело принадлежит молодому поколению. Оно любит правду и ей посвящает все свое горение.[42]

Перед лицом поднимающегося реализма Академия, по-видимому, убедила себя, что ей больше нечего опасаться старого и больного Делакруа. В 1857 году он, наконец, был избран

членом Института. Но для раздраженного художника эта честь, дарованная после долгих колебаний и без подлинного убеждения, уже не означала того, что могла значить прежде. Если бы это избрание пришло раньше, писал он другу, он мог бы стать профессором Школы и оказать влияние на ход дел. Тем не менее, как член Академии, Делакруа стал также членом жюри Салона и здесь по крайней мере нашел некоторую возможность для плодотворной деятельности. „Я льщу себя тем, что могу принести здесь пользу, хотя и буду одинок в своих суждениях", — констатировал он, не обольщаясь, но в то же время с удовлетворением.[43]

Два года спустя Делакруа осуществил свои намерения. Когда Эдуард Мане, который к тому времени оставил мастерскую Кутюра, впервые представил картину в жюри Салона, Делакруа высказался в его пользу. Но, как он и предполагал, его голос был недостаточно веским, чтобы противодействовать отклонению. Кутюр, тоже член жюри, голосовал против произведения своего бывшего ученика.

Фантену, другу Мане, с которым он встретился в 1857 году, когда копировал в Лувре, пришлось не легче, так же как и Уистлеру. Картины всех троих возмутили жюри, так как, несмотря на довольно темный колорит, они воспринимались как гармонии масс, моделированных цветом без помощи линий. Хотя ничего действительно „революционного" в них не было, на этот раз жюри оказалось особенно строгим; оно даже отвергло картину Милле.

Отказы достигли такого количества, что художники устроили манифестацию у подъезда Института, и полиция разгоняла свистящую толпу, собравшуюся под окнами графа Ньюверкерке, интенданта изящных искусств, почетного камергера императора.[44]

Домье. Карикатура на художников, работы которых были отвергнуты жюри Всемирной выставки. „Шаривари". 1855 г.

Фантену и Уистлеру повезло, их судьбой заинтересовался добросердечный художник Бонвен, который решил показать некоторые из отвергнутых работ в своей мастерской, где его друзья могли бы судить о несправедливости жюри, отклонившего эти картины. Среди друзей Бонвена был Курбе. Он, как вспоминает Фантен, „был поражен картиной Уистлера".[45] Вся история закончилась скандалом, выставка у Бонвена прославилась, и картины эти произвели большое впечатление не только на Курбе, но и на многих других художников. В результате Уистлер и Фантен получили возможность посещать Курбе и пользоваться его советами. Что же касается Мане, то жюри отклонило его картины не только в первый, но и во второй раз. Портрет дамы, который он писал, не был принят ее семьей, очевидно потому, что художник стремился не столько польстить своей модели, сколько интересовался контрастами света и тени и свободной манерой письма.

Только Писсарро повезло в жюри. Проведя предыдущее лето около Парижа, в Монморанси, где он мог работать на пленере, он в 1859 году послал пейзаж этой местности в Салон. Пейзаж был принят. Так как начинающие обычно указывали фамилию своего учителя, каталог Салона числит Писсарро как ученика Антуана

Мельби. Картина, видимо, была повешена так, что осталась совершенно незамеченной; во всяком случае, она не привлекла внимания критиков, и если Захария Астрюк упомянул ее в своем обзоре, то сделал это лишь для того, чтобы порадовать товарища, а не потому, что был убежден в ее достоинствах. Он просто отметил, что картина хорошо написана и чуть ли не забыл упомянуть имя Писсарро.[46] Тем не менее Писсарро мог с гордостью сообщить своим родителям, что на четвертый год своего пребывания во Франции одна из его картин выставлена в Салоне.

В то же время этот „успех" дал смелость застенчивому художнику снова обратиться к Коро и посоветоваться с ним о том, каким путем ему следует идти в дальнейшем.

Среди посетителей Салона 1859 года появился восторженный молодой человек, который жадно изучал произведения всех известных художников, чьи имена он так часто слышал из уст своего друга Будена. Он тоже, по-видимому, не обратил внимания на скромное полотно Писсарро и ничего не знал о бонвеновской небольшой выставке отверженных.

Звали его Моне, и он только что прибыл из Гавра, чтобы изучать искусство в Париже.

1859–1861
МОНЕ И БУДЕН
МАНЕ И ДЕГА
АКАДЕМИЯ СЮИСА
МАСТЕРСКАЯ КУРБЕ

Клод Оскар Моне — родители звали его Оскар — хотя и родился в Париже, провел юность в Гавре, где его отец в компании со своим шурином Лекад ром владел бакалейной лавкой. Юность Моне, как он сам отмечал это впоследствии,[47] по существу, была юностью бродяги. Он проводил больше времени в воде и на скалах, чем в классе. По натуре он был недисциплинирован, и школа всегда казалась ему тюрьмой. Он развлекался, разрисовывая голубые обложки тетрадей и используя их для портретов своих учителей, сделанных в весьма непочтительной, карикатурной манере. В этой забаве он вскоре достиг совершенства. В пятнадцать лет он был известен всему Гавру как карикатурист.[48] Он настолько упрочил свою репутацию, что со всех сторон его осаждали просьбами сделать карикатурные портреты. Изобилие подобных заказов и недостаточная щедрость родителей внушили ему смелое решение, которое шокировало его семью: за свои портреты он брал… по двадцать франков.

Приобретя этим путем некоторую известность, Моне вскоре стал „важной персоной" в городе. В витрине единственной окантовочной лавки-мастерской гордо красовались его карикатуры, выставленные по пять-шесть в ряд, и когда он видел, как перед ними в восхищении толпятся зеваки и слышал восклицания: „это такой-то", — он „готов был лопнуть от гордости". И все же триумф его омрачала тень. Часто в витрине той же лавки он видел помещенные над его собственными произведениями морские пейзажи, которые, подобно большинству своих сограждан, он считал „омерзительными". Автором этих пейзажей, внушавших Моне „крайнее отвращение", был Эжен Буден, и, еще не зная этого человека, Моне возненавидел его. Он отказался познакомиться с ним через владельца лавки, но однажды, зайдя в нее, не заметил, что в задней половине находится Буден. Владелец лавки воспользовался случаем и представил ему Моне как молодого человека, у которого такой большой талант к карикатуре.

„Буден тотчас же подошел ко мне, — вспоминал Моне, — похвалил меня своим мягким голосом и сказал: я всегда с удовольствием смотрю на ваши рисунки; это забавно, легко, умно. Вы талантливы, — это видно с первого взгляда, но, я надеюсь, вы не остановитесь на этом. Все это очень хорошо для начала, но скоро вам надоест карикатура. Занимайтесь, учитесь видеть, писать и рисовать, делайте пейзажи. Море и небо, животные, люди и деревья так красивы именно в том виде, в каком их создала природа, со всеми их качествами, в их подлинном бытии, такие, как они есть, окруженные воздухом и светом".

„Но, — признавался сам Моне, — призывы Будена не имели эффекта. В конечном счете человек этот понравился мне. Он был убежденным, искренним — я это чувствовал; но я не мог переварить его живопись, и когда он приглашал меня с собой поработать на открытом воздухе, я всегда находил повод вежливо отказаться. Настало лето, я был сравнительно свободен, — и не мог больше найти достаточно веских извинений; устав сопротивляться, я наконец сдался, и Буден с неисчерпаемой добротой взялся за мое обучение. Глаза мои наконец раскрылись, я по-настоящему понял природу и в то же время научился любить ее".

Юный Оскар Моне (ему тогда было семнадцать лет) не мог найти лучшего учителя, потому что Буден не был ни доктринером, ни теоретиком. Все, что он знал, он изучил своими глазами и сердцем, доверяясь им с неподдельной наивностью. Бесхитростный человек, попросту преданный природе и искусству, он хорошо понимал границы собственных возможностей и не претендовал на большее, чем работать с добросовестностью ремесленника. Буден четырнадцать лет тому назад (в 1844 году, когда ему было двадцать лет) открыл окантовоч ную лавку, где он впоследствии встретил Моне. Там он вставлял в рамы и даже продавал работы многочисленных художников, которые проводили лето у моря. Среди его клиентов были Кутюр и Тройон, автор бесчисленных приятных пейзажей, перегруженных овцами и коровами; в результате сам Буден начал писать в манере Тройона. Когда около 1845 года Милле, тогда еще неизвестный художник, приехал в Гавр и вынужден был зарабатывать себе на жизнь тем, что писал портреты богатых горожан по тридцати франков за штуку, он тоже покупал материалы у Будена. В один прекрасный день художник — владелец лавки выставил свои собственные этюды, которые ему поправил Милле. С этого момента Буден потерял интерес к своей торговле и решил стать художником, хотя Милле и не преминул

подчеркнуть все лишения и трудности, какие могли ожидать его в результате такого решения. Буден оставил магазин своему компаньону и отправился в Париж, где начал делать копии в Лувре. В 1850 году две его картины были куплены Обществом друзей искусства в Гавре, и на следующий год, благодаря покровительству своих бывших клиентов Тройона и Кутюра, он получил от муниципалитета города трехгодичную стипендию, позволившую ему жить в Париже и серьезно заниматься. Но по истечении этих трех лет, которые он, по преимуществу, провел вдали от классов Школы изящных искусств, Буден не сделал тех успехов, каких ожидали от него благотворители. Вместо того чтобы писать приятные жанровые картинки, он обратился к этюдам с натуры и привез с собой из Парижа убеждение, что „романтики отжили свой век. Отныне мы должны искать простые красоты природы… природы, правильно увиденной во всем ее разнообразии, во всей свежести".[49]

Эти убеждения Буден хотел теперь внушить своему юному ученику, и под его влиянием Моне вскоре разделил их, так как не только наблюдал Будена за работой, но также извлекал пользу из бесед с ним.

Буден обладал восприимчивым глазом, ясным умом и умел передать свои наблюдения и опыт простыми словами. „Все, что написано непосредственно на месте, — заявлял он, например, — всегда отличается силой, выразительностью, живостью мазка, которых потом не добьешься в мастерской". Он считал также нужным „проявлять крайнее упорство в сохранении первого впечатления, так как оно — самое правильное", и в то же время настаивал, что „в картине должна поражать не одна какая-либо часть, а все в целом".[50]

Буден, однако, был слишком скромным человеком и не предполагал, что его уроков будет достаточно для того, чтобы наставить Моне на верный путь. Он обычно говорил: „Работая в одиночестве, нельзя достичь цели, разве что при очень больших способностях, и все же… все же искусство не создается в одиночку, в провинциальном захолустье, без критики, без возможности сравнения, без твердого убеждения".[51] После шести месяцев подобных увещаний, несмотря на мать, которая начала серьезно беспокоиться по поводу компании сына, считая, что он погибнет в обществе человека с такой плохой славой, как Буден, Моне объявил отцу, что желает стать художником и поедет учиться в Париж. Отец Моне не был решительно настроен против этой идеи, тем более, что мадам Лекадр, тетка Моне в Гавре, сама немножко рисовала в свободное время и разрешила племяннику работать в ее мастерской в мансарде. (Там он обнаружил

маленькую картинку Добиньи, которой так восхищался, что тетка ему подарила ее.) Хотя родители Моне видели талант сына, а возможно, и гордились им, но они отчасти не хотели а отчасти не имели возможности оказывать ему материальную поддержку, и в марте 1859 года его отец написал в муниципальный совет, надеясь, что для Моне сделают то же, что в свое время сделали для Будена:

Буден. Вид Антверпенского порта. 1872 г. Лувр. Париж

„Имею честь сообщить вам, что сын мой Оскар Моне восемнадцати лет, проработав с господином М. Очардом [учитель рисования в коллеже, бывший ученик Давида], Вассером и Буденом, выдвигает свою кандидатуру на звание стипендиата изящных искусств города Гавра. Его естественные наклонности и развитый вкус, которые он решительно сосредоточил на живописи, обязывают меня не мешать ему следовать своему призванию. Но так как у меня нет необходимых средств, чтобы послать его в Париж для занятий в мастерских известных художников, я прошу вас оказать мне любезность и благосклонно принять кандидатуру моего сына…"[52] Два месяца спустя муниципальный совет рассмотрел это прошение, а также посланный одновременно натюрморт и отверг просьбу, опасаясь, что „естественные склонности" Моне к карикатуре могут „отвлечь молодого художника от более серьезных, но менее выгодных занятий, которые одни лишь заслуживают муниципальной щедрости".[53]

Не ожидая даже ответа, отец Моне разрешил ему кратковременную поездку в Париж, для того чтобы сын мог

посоветоваться с некоторыми художниками и побывать в Салоне, который должен был закрыться в июне. К счастью, Моне, по крайней мере некоторое время, мог обойтись без помощи, поскольку он имел обыкновение отдавать на сохранение тетке заработок от карикатур, оставляя себе только мелкие суммы на карманные расходы. Перед отъездом он получил от некоторых любителей картин, посещавших Будена, а возможно и от самого Будена, рекомендательные письма к различным более или менее известным художникам. Из Гавра он уехал с легким сердцем.

Вскоре после своего прибытия в Париж, в мае 1859 года, Моне прислал Будену свой первый отчет. „Пока я еще смог побывать в Салоне только один раз. Тройоны великолепны, Добиньи кажутся мне по-настоящему прекрасными. Есть несколько красивых Коро… Я побывал у некоторых художников. Начал с Амана Готье, который рассчитывает в ближайшее время видеть вас в Париже. Вас ожидают все. Не оставайтесь в этом городе хлопка, не падайте духом. Я заходил к Тройону, показал ему два моих натюрморта, и по поводу их он мне сказал: „Ну что ж, мой милый, с цветом у вас все будет хорошо; в целом он создает верное впечатление. Но вам нужно серьезно позаниматься, все, что вы сейчас делаете, — очень мило, но делаете вы это слишком легко; этого вы никогда не потеряете. Если вы хотите послушаться моего совета и серьезно заняться искусством, начните с поступления в мастерскую, где работают над фигурой, пишут натурщиков. Учитесь рисовать — это то, чего вам всем сегодня не хватает. Послушайтесь меня — и вы увидите, что я прав. Рисуйте сколько сможете, никогда нельзя сказать, что рисуешь достаточно. Однако не пренебрегайте и живописью; время от времени выезжайте за город, делайте этюды, прорабатывайте их. Делайте копии в Лувре. Заходите почаще ко мне, показывайте все, что сделали; побольше мужества, и вы добьетесь своего. — И, — прибавляет Моне, — мои родители разрешили мне остаться на месяц-другой в Париже, следуя совету Тройона, который настаивает, чтобы я основательно занялся рисованием. „Таким путем, — сказал он мне, — вы приобретете навык, вернетесь в Гавр и сможете писать хорошие этюды за городом, а зимой приедете в Париж, чтобы устроиться здесь окончательно". Родители мои одобрили это".[54]

Второе письмо Моне к Будену было написано лишь две недели спустя, в нем он извиняется: „Работа и этот оглушающий Париж заставили меня пренебречь обязанностями друга". Но на этот раз он дает подробный отчет о Салоне, который успел посетить несколько раз. Он восхищен большими полотнами с животными Тройона, но считает, что тени на них слишком темны.

Ему нравятся пейзажи Руссо, но он ругает картину Можино (ученика Кутюра и друга Мане), которого Буден посоветовал ему навестить. Гамон, любимец публики, не нравится ему, потому что не имеет „представления о природе", Делакруа, по его мнению, делал лучшие вещи, чем те, что выставлены, но он находит в них „порыв, движение". Моне снова восторгается картинами Добиньи и считает полотна Коро „настоящим чудом". Он счастлив сообщить, что „морские пейзажи совершенно отсутствуют", и полагает, что для Будена это „дорога, которая может далеко повести". Моне также посетил Можино, и тот принял его очень любезно. „Это очаровательный молодой человек. Показал мне ваш маленький морской пейзаж. Он делает очень красивые вещи. Он предоставил в мое распоряжение свою мастерскую, и я время от времени буду пользоваться ею".[55]

Курбе. Портрет Бодлера, 1848 г. Музей Фабр. Монпелье

Моне спросил Тройона и Можино, куда бы они ему рекомендовали поступить. Оба высказались за Кутюра, но Моне решил не слушаться их совета, потому что ему не понравились работы Кутюра, а также, видимо, потому, что побаивался потерять свободу действий. Париж был для него слишком новым и

слишком волнующим приключением, чтобы пожертвовать им ради регулярных занятий в Школе изящных искусств.

Вместо этого Моне посещал собрания в „Кабачке мучеников", где нашел то, чего ему недоставало в Гавре, — воодушевляющую компанию и оживленные споры. Но Курбе, уехавшего в Гавр, ему так и не удалось повидать.

В то время как Курбе бродил по Гавру со своим другом Шанном, он заметил в единственной окантовочной лавке несколько морских пейзажей, которые мгновенно заинтересовали его, и он справился о фамилии и адресе художника. Буден, конечно, был в восторге от посещения Курбе и взялся сопровождать обоих друзей в их прогулках по Гавру и предместьям. Он специально сводил их в скромную гостиницу матушки Тутен на ферме Сен-Симеон, откуда они могли любоваться необъятной панорамой широкого устья Сены. Однажды утром, когда три художника гуляли в гавани, они встретили Бодлера и провели день вместе с ним.[56] Курбе не преминул заявить о своем восхищении работами Будена, особенно исполнением неба, и Бодлер не только отправился в скромную обитель Будена посмотреть на них, но немедленно сделал вставку в свое обозрение Салона 1859 года, посвятив целую страницу похвалам и поэтическому описанию пастельных этюдов Будена.[57] Но для Будена еще важнее этих хвалебных строк были его беседы с Курбе. Буден записал в своем блокноте: „Курбе уже частично освободил меня от робости, я уже пишу более широко, делаю вещи большего масштаба, более верно найденные по тону… у него есть эта широта, которую можно усвоить; но все же многое мне кажется слишком грубым, небрежным по отношению к деталям…"[58]

Моне, несомненно, знал об этих важных событиях и, в свою очередь, сообщал другу о всех парижских новостях и о своей работе, потому что хотел, чтобы Буден присоединился к нему, а также потому, что обращался за советами, касающимися его собственных произведений. По истечении двух месяцев Моне решил остаться в Париже на неопределенное время. Родители, пожалуй, согласились бы на это, если бы он не отказался поступить, в Школу изящных искусств. Отец прекратил выплачивать ему содержание, и Моне должен был жить на свои сбережения, которые ему пересылала тетка. В „Кабачке мучеников" он теперь иногда видел Курбе, но ни разу не имел случая поговорить с ним.

Друг Курбе Шанфлери только что опубликовал небольшой роман „Друзья природы", и он, несомненно, являлся объектом многих дискуссий, при которых присутствовал Моне. В своем

романе Шанфлери мягко вышучивал всех поэтов и художников, „любителей природы", проводивших дни и ночи в прокуренном „Кабачке" за обсуждением проблем искусства. Он даже пошел дальше и в какой-то мере задел Курбе и его друга философа Прудона язвительными нападками на их теории о содержании искусства и его социальном значении. Вскоре после этого Шанфлери порвал с Курбе.

В своем романе Шанфлери описывал заседание жюри Салона, на котором только что была принята картина английского художника, изображающая честерский сыр. Следующей шла картина фламандского художника с изображением голландского сыра. Только что успели принять и эту картину, как подоспела третья, на этот раз с французским сыром, изображенным французским художником с такой достоверностью, что члены жюри машинально зажали носы. Теперь у них было достаточно сыра, и они отвергли последнюю картину. Горе французского художника было особенно острым, потому что он считал работы своих соперников лишенными какого бы то ни было реализма. (Шан флери, видимо, намеренно употребил это слово.) Но философ, друг француза, глубже объясняет причины отклонения картины:

„Во Франции не любят идейной живописи… В твоей картине есть идея, вот почему ее отвергли. Члены жюри приняли честерский и голландский сыры потому, что в них нет ничего опасного. Но твой сыр они сочли картиной демагогической… Их шокировала идея. Это сыр бедняка; нож с роговым черенком и стертым лезвием — нож пролетария. Замечено было, что ты питаешь пристрастие к хозяйству людей бедных. Тебя считают демагогом, ты и есть демагог. Ты, сам того не сознавая, анархист".

„Если бы я подумал об этом раньше, — ответил художник, — я бы изобразил в глубине небольшую чашу со святой водой… Я бы, может быть, получил медаль, прибавив к сыру святую воду". [59]

Эта насмешка достаточно хорошо отражает темы споров в „Кабачке", так как Курбе вызывал возмущение своих противников не только замыслом и манерой выполнения своих работ, но также новым подходом к вопросу о содержании искусства. Курбе в борьбе против классицизма и романтизма нашел новые возможности живописи в изображении социальной сущности повседневной жизни. Энгр, со своим упорным неведением обыденных сторон жизни, которое приводило его последователей к посредственности, и Делакруа, с его подчеркнутой эмоциональностью, что грозило опасностью скатиться к

мелодраме, — оба не замечали вокруг себя простых людей. Даже вдохновившись революцией 1830 года, Делакруа изобразил в своей картине „Баррикада" не столько истинных борцов, сколько дух события и символ свободы — аллегорическую фигуру женщины, несущей трехцветное знамя в уличном бою. И подлинное название ее было не „Баррикада", а „Свобода, ведущая народ". Курбе, за исключением своей картины „Мастерская", задуманной как первая в целой серии, но за которой так и не последовали другие композиции подобного рода, избегал аллегорий и посвятил себя наблюдениям над своими современниками, преимущественно из низших классов. Поступая таким образом, он ни в коей мере не отбрасывал сюжета как такового, но пытался придать ему новое значение. Курбе, которого вдохновлял и даже просто подталкивал его друг философ Прудон, видел в крестьянах не только объект для живописи, как это делал Милле, мало интересующийся своими моделями; Курбе рассматривал свои картины как некий социальный комментарий. Его доводы были настолько убедительны, что ему удалось заставить своего далекого от политики друга Будена смотреть на собственные картины с этой же точки зрения. Когда Будена спросили, какие он предпочитает сюжеты, то, защищая свой исключительный интерес к публике на пляжах, он ответил словами, которые могли бы исходить непосредственно из уст Курбе: „Крестьяне имеют своих художников… — писал одному своему другу Буден, — это очень хорошо, но, между нами говоря, разве эти люди средних классов, которые в час захода солнца прогуливаются по пристани, не имеют права также быть запечатленными на полотне и привлекать наше внимание? Между нами говоря, они большей частью отдыхают от напряженной работы, эти люди, оставившие свои конторы и кабинеты. Если между ними и попадаются бездельники, то остальные разве не люди, выполнившие свой долг? Это серьезный, неопровержимый довод".[60]

Однако Моне, казалось, совсем не интересовался тем, кто имеет право быть изображенным на холсте. Он решительно презирал жителей своего родного города Гавра, независимо от того бездельники они или нет, и интересовался только тем, что пленяло его глаз. К такому подходу его поощрял сам Буден. Моне никогда не занимали моральные соображения, которые Курбе вкладывал в свои произведения. Сомнительно поэтому, что он принимал активное участие в спорах, затевавшихся в кабачках, где достоинства и интерес сюжетов оценивались в зависимости от их социальной значимости. Во всяком случае, он окружил себя исключительно пейзажистами. Если в книге Шанфлери что-

нибудь и представляло для него интерес, то это было положение, подчеркнутое Дюранти в его предисловии: „Умы, поглощенные заботами о правильности, примиряются с тем, что приносят в жертву этой правильности все новое и оригинальное; но они покупают ее слишком дорогой ценой. В то же время другие ценою некоторых неправильностей делают бесценные открытия в новой области тонкости чувства и оригинальности, а это, конечно, много выгоднее".[61] Не случилось ли именно так с Моне, отказавшимся от „правильности" Кутюра ради этих „бесценных открытий"?

Действительно, Моне сделал успехи за время своего пребывания в Париже. В мастерской, где он по временам работал, он подружился с другими молодыми художниками. В результате обмена мнениями и благодаря его собственным новым впечатлениям вкус его стал устойчивее, а оценки более дифференцированными. Он получил возможность развить эти качества, когда в начале 1860 года на Итальянском бульваре открылась большая выставка современной живописи, устроенная с помощью частных коллекционеров, без вмешательства Академии. Эта выставка представляла собой резкий контраст с Салоном прошлого года, в котором царила „избитая гармония, достигнутая тем, что в жертву были принесены и сила цвета и всякая живость". Теофиль Готье сказал о новой выставке: „То, что поражает при взгляде, — это сила, блеск и интенсивность цвета…"[62] У Моне создалось то же впечатление. Он ничего не видел кроме Салона 1859 года и теперь с восторгом восклицал: „Новая выставка доказала, что не в таком уж мы упадке, как говорят". Из длинного письма к Будену видно, что он был восхищен восемнадцатью полотнами Делакруа, пейзажами барбизонских художников, работами Курбе и Коро, картиной „Смерть и дровосек" Милле, которая в прошлом году была отвергнута жюри Салона. Но Моне даже не упоминает Энгра или Мейссонье и значительно меньше восхищается Тройоном, так как его работы не идут в сравнение с другими. Что же касается Кутюра, то он считает его работы на редкость плохими, так же как работы Розы Бонёр, находившейся тогда в расцвете своей славы. Моне сообщает также своему другу, что „единственный наш маринист Йонкинд умер для искусства; он окончательно сошел с ума. Художники устроили подписку, чтобы помочь ему". И наивно добавляет: „Вот прекрасное место, которое вы можете занять".

В письме к Будену Моне сообщает некоторые подробности и о своей работе. „Вокруг меня собралась небольшая группа молодых пейзажистов; они были бы счастливы познакомиться с вами. К

тому же они настоящие живописцы… Я очень хорошо устроился здесь; усиленно работаю над фигурой; это замечательная штука. А в академии одни только пейзажисты. Они начинают понимать, что это хорошее дело".[63]

„Академия", которую Моне упоминает в своем письме, была не настоящей академией, а заведением, открытым бывшим натурщиком, где художники могли за небольшую плату писать живую натуру, без каких-либо экзаменов и занятий, и куда многие пейзажисты приходили изучать анатомию человеческого тела. Она называлась Академией Сюиса,[64] по имени ее владельца. Помещалась она на набережной Орфевр, возле моста Сен-Мишель, в старом мрачном здании, где известный зубной врач рвал зубы по франку за штуку. Когда-то там работал Курбе; Мане, еще будучи учеником Кутюра, приходил туда порисовать на свободе; время от времени, когда он бывал в городе, туда заходил Писсарро, чтобы пописать обнаженную натуру или просто встретиться с друзьями. Вскоре там с ним познакомился Моне, и, возможно, Писсарро был одним из двух друзей, с которыми он отправился в апреле 1860 года писать пейзажи в Шампиньи-на-Марне, около Парижа.

Как вспоминает Моне, Писсарро тогда „спокойно работал в стиле Коро. Образец был превосходный, я последовал его примеру". В рисунке „Улица на Монмартре", сделанном Писсарро в том же году, он уже сочетал поэтическое очарование Коро с мощным противопоставлением светлых и темных масс, в чем сказалась его связь с Курбе. Коро подарил ему один из своих собственных рисунков, не из последних, где деревья и планы были обозначены суммарно, а более ранний этюд, полный мелких деталей. Возможно, он это сделал для того, чтобы пленить Писсарро менее смелым подходом к природе.

Совместная работа Моне и Писсарро не могла длиться долго, потому что наступило время, когда Моне должен был отбывать воинскую повинность. Он не испытывал страха, были спокойны и его родители, которые не простили ему побега из дому и разрешили жить как он хочет только потому, что рассчитывали поймать его именно в этот момент. Призыв на военную службу в то время решался жеребьевкой, и тот, кто вытаскивал несчастливый номер, должен был семь лет отслужить в армии. Однако, поскольку можно было „купить" заместителя, отец Моне так и собирался сделать в том случае, если сын подчинится его воле. Но Моне был тверд. „Семь лет службы, страшившие многих, — объяснял он впоследствии, — были для меня полны привлекательности. Мой друг, служивший в полку африканских стрелков и обожавший военную жизнь, заразил меня своим

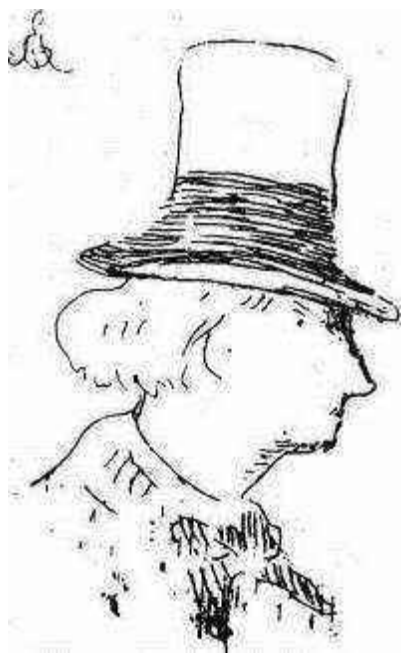
энтузиазмом и привил мне свою любовь к приключениям. Ничто не привлекало меня так, как бесконечные кавалькады под пылающим солнцем, набеги, запах пороха, удары сабель, ночи в пустыне, проведенные в палатках, — и я ответил на ультиматум отца жестом великолепного безразличия. Я вытащил несчастливый номер. Мне удалось, благодаря собственным настояниям, попасть в африканский полк. Я провел в Алжире два поистине чарующих года. Непрестанно я видел что-то новое; в минуты досуга я пытался воспроизвести все, что видел. Вы не можете себе представить, до какой степени я увеличил свои познания и как сильно выиграло от этого мое видение. Вначале я не мог до конца осознать это. Впечатления света и цвета, которые я там получил, классифицировались лишь позже; в них заключалось зерно моих будущих исследований".[65]

В то время как военная служба Моне сочеталась с новыми зрительными впечатлениями, Писсарро продолжал работать в предместьях Парижа, где встретился с пейзажистом Шентрейлем, который, подобно ему самому, пользовался советами Коро и Пиетта, бывшего ученика Кутюра. Пиетт вскоре стал одним из самых близких друзей Писсарро и позировал ему для портрета, написанного в 1861 году. Несомненно, картина Писсарро, отправленная в Салон текущего года, была снова пейзажем. Но на этот раз жюри, в решениях которого не участвовали ни Энгр, ни Делакруа, отвергло его полотно.

Милостью переменчивой судьбы две картины, представленные Мане, были приняты, хотя повесили их очень плохо. По совершенно очевидным причинам, Мане не назвал себя в каталоге учеником Кутюра. Он выставил портрет своих родителей и „Испанского гитариста", картину, которая, несмотря на то, что была неудачно повешена, немедленно привлекла внимание. Широкая манера выполнения, живые краски, приятный сюжет и поза, полная жизни, вызвали у критиков, особенно у Теофиля Готье, побывавшего в Испании, самый горячий энтузиазм, потому что это была работа, сочетавшая наблюдения над реальной жизнью с „романтикой" экзотического красочного костюма. И произошло нечто неслыханное: благодаря лестным отзывам картина была перевешена, ей было дано центральное место, и в конце концов она была удостоена „почетного упоминания". Говорили, что это награждение не обошлось без участия Делакруа. Двадцатидевятилетний Мане благодаря успеху своих первых работ в Салоне проснулся на следующее утро с репутацией, обеспечивавшей ему завидное место среди „обещающих молодых людей" нового направления.

„Испанский гитарист" Мане привлек внимание многих

молодых художников, которых главным образом заинтересовало то, что Мане сумел сочетать с современностью явно заметное влияние Гойи и в особенности Веласкеса. Только годом раньше Шанфлери в статье о Курбе утверждал, что „реабилитация современности и превосходная манера, в которой художник изображает эту современность, возможно, облегчит появление нового благородного и великого Веласкеса, насмешливого, сатирического Гойи".[66] Шанфлери, сам того не подозревая, оказался пророком, потому что Мане с осознанной или неосознанной помощью Курбе сумел установить связь с прошлым, которая не была просто рабской зависимостью от предшественников. Напротив, он дал великолепной традиции новую жизнь. Среди всевозможных повторений и подражаний его полотно прозвучало в Салоне как нечто новое и блистательное.



Фернан Денуайе, выражавший мнения „Кабачка мучеников", несколько лет спустя полушутя-полусерьезно рассказывал эту историю: „Группа художников — Легро [бывший ученик Лекока де Буабодрана, который сам в этом году имел значительный успех благодаря картине, сделанной под влиянием Курбе], Фантен [уже встречавшийся с Мане], Каролюс Дюран, Бракмон [гравер и друг Дега], Аман Готье как вкопанные остановились перед „Испанским гитаристом". Эта картина, заставившая многих художников широко раскрыть глаза и разинуть рты, была подписана новым именем — Мане. Испанский музыкант был написан в несколько

непривычной, новой манере, а удивленные молодые художники считали, что лишь они одни владеют секретом этой манеры. Манера эта находится где-то между так называемой реалистической и романтической… Тогда у группы этих молодых художников тут же возникло решение всем вместе отправиться к господину Мане. Замечательная манифестация новой школы состоялась. Господин Мане встретил делегацию очень приветливо и ответил оратору, что он, в свою очередь, не менее тронут и польщен таким проявлением симпатии. Он сообщил все требуемые сведения о себе и об „Испанском гитаристе". К великому удивлению посетителей, он заявил, что является учеником господина Тома Кутюра. Художники не ограничились этим первым визитом. Они даже привели к господину Мане одного поэта и нескольких критиков".[67] Это, несомненно, были критики, защищавшие Курбе, которые тем самым показали свою восприимчивость к новым формам искусства. Кастаньяри, стойкий защитник реализма, Астрюк, сам Денуайе, Шанфлери, чьи книги Бракмон украсил фронтисписами, Дюранти, для первого романа которого, напечатанного в предыдущем году, Легро сделал четыре офорта, а возможно, также и Теофиль Готье.

Несмотря на то, что сам Курбе высказал несколько критических замечаний по поводу отношения Мане к Веласкесу, его последователи приветствовали приход Мане в их лагерь. Но Мане воздержался от того, чтобы присоединиться к художникам и писателям, группировавшимся вокруг Курбе в „Кабачке". Парижский денди, сын богатых родителей, он оберегал свою независимость и свою карьеру, не желая компрометировать себя в их компании. Несмотря на расхождения с Кутюром, он провел у него шесть лет, так как верил, что может осуществить свои стремления в рамках официальной мастерской, а теперь, когда его усилия неожиданно увенчались успехом, было явно не время присоединяться к тем, чьи имена отождествлялись с революцией. Мане только что снял мастерскую в квартале Батиньоль, вдали от тех мест, где Курбе встречался со своими друзьями. Его больше привлекала парижская светская жизнь, чем богема, и он предпочитал фешенебельную террасу кафе Тортони на бульварах „Кабачку мучеников".

Поэт, которого представили Мане его новые друзья художники, был не кто иной, как Бодлер. После кратковременной дружбы с Курбе Бодлер уже давно отдалился от этого художника и, как он говорил, от толпы „вульгарных художников и литераторов, чей близорукий ум прячется за неясным и невразумительным словом — реализм".[68]

Однако все явления искусства по-прежнему продолжали

интересовать его. Страстный почитатель Делакруа, друг одинокого Константина Гиса, суровый, но справедливый критик Энгра (чьи недостатки не мешали ему замечать его достоинства), один из немногих, признавших в Домье не просто обычного карикатуриста, Бодлер обладал большей восприимчивостью к зрительным впечатлениям, чем любой другой литератор. Эта способность позволяла ему тотчас же безошибочно реагировать на живописные качества, в то время как большинству его современников потребовались бы десятилетия для того, чтобы их обнаружить. Как поэт, он знал цену словам как средству передачи не только смысла, но и образа и, кроме того, он знал, как использовать их ритм и звук. Возможно, это позволяло ему видеть в живописи качества, лежащие за пределами сюжета: живость исполнения, гармонию цвета и творческую силу, которая неуловимыми средствами выражает то, что Виктор Гюго, имея в виду самого Бодлера, назвал „frisson nouveau".[69]

Бодлер, будучи одиннадцатью годами старше Мане, подошел к художнику с любопытством вечного искателя новых впечатлений и терпимостью одинокого гения, который встретил человека более молодого, чем он сам, вступившего на тот же путь вечной борьбы за признание. Он сразу же заметил „блестящие способности" Мане, но заметил и „слабость его характера", плохо приспособленного для предстоящей борьбы. „Он никогда окончательно не преодолеет слабые стороны своего темперамента, — писал Бодлер другу, — но темперамент у него есть, а это самое главное".[70] Привлеченный работой Мане, Бодлер не стал долго дожидаться случая выразить свое мнение публично: через год после их встречи, в конце 1862 года, он опубликовал статью, превозносящую Мане за то, что тот сумел сочетать с явно выраженным вкусом к правде современности „… живое, безгранично чувствительное и смелое воображение, без которого все лучшие способности, не более чем слуги без хозяина".[71] В этом же 1862 году Мане сделал в офорте профиль Бодлера и ввел его в картину „Музыка в Тюильри", одно из своих первых полотен, трактующих современную жизнь. В этой картине изображены еще несколько новых друзей Мане: Шанфлери, Астрюк, Теофиль Готье и один военный, майор Лежон, общий друг Мане и Бодлера.

Приблизительно в то же время, когда Мане встретил Бодлера, он познакомился и с Дега. Представить ему Дега мог Бракмон, но, вероятно, впервые Мане заговорил с ним, когда наблюдал, как Дега копировал в Лувре, и был поражен его смелостью. Всего двумя годами моложе Мане, такой же далекий от кружка богемы, как и он, элегантно одетый, с хорошими манерами, высоко

интеллигентный и остроумный, Дега был превосходным собеседником для светского Мане, и вскоре они стали близкими друзьями.

В результате нескольких поездок в Италию, где у его отца было много родственников и где жила его замужняя сестра, Дега привез домой большое количество рисунков с натурщиков, с картин итальянских мастеров и серию семейных портретов, к которым он добавил написанные в Париже портреты младших братьев и самого себя.

Портреты эти были выполнены в манере Энгра, с благоговейной почтительностью к линейной точности, но Дега не побоялся оживить их суровую цветовую гамму яркими акцентами и сильными ударами кисти, контрастирующими с его гладкой манерой письма.

Его ранние портреты, например портреты братьев, все еще говорят о зависимости художника от более или менее статичных классических поз, но вскоре он начинает вводить в свои картины позы, которые едва ли бы одобрил Энгр. Когда в 1859 году он писал семью сестры своего отца баронессы Беллели во Флоренции,[72] он изобразил дядю почти что со спины, а центральную фигуру — свою маленькую кузину — показал сидящей на стуле; одна нога у нее подогнута и почти что скрыта широкой юбкой. В то время как Энгр, поглощенный своим стилем, диктовал клиентам позы, в каких хотел писать их, Дега предпочитал делать, как он говорил, „портреты людей в естественных и типичных позах, обычно предоставляя им полную свободу как в выражении лица, так и в положении тела".[73] И все же, несмотря на известную склонность к новшествам и дар наблюдения, свободный от условности, Дега не обратился к сюжетам из окружавшей его жизни. Когда Дега встретил Мане, он писал исторические сцены, которые по своей тематике, хотя и не по концепции, были тесно связаны с работами Школы изящных искусств. В 1860 году он работал над композицией, изображающей юных спартанских девушек, вызывающих на состязание юношей. В этой композиции он сознательно отказался от традиционных греческих типов, выбирая вместо этого натурщиков среди так называемых „детей Монмартра" и сочетая таким причудливым путем историческую тему и классическую манеру исполнения с типами и наблюдениями, почерпнутыми из современной жизни. То же самое остается верным и для другой его картины — „Семирамида закладывает город", написанной в 1861 году. В третьей картине „Дочь Иефая", сделанной в том же духе, он отказался от некоторой жесткости исполнения, а также от своей манеры размещать фигуры в одном плане, параллельно

поверхности холста, ради более сложной композиции, отличающейся взволнованностью и живостью, которые были свойственны также Делакруа в трактовке сходных сюжетов. Дега даже упомянул имя Делакруа в заметках, относящихся к этой картине, самой большой из его работ.[74]

Ни одно из этих произведений ни в какой мере не выдает руку начинающего художника. В них нет ни излишеств, ни колебаний, ни неловкости, ни тупого цепляния за модели. С самого начала Дега показывает себя умным и дисциплинированным мастером, избегающим поверхностности, пренебрегающим дешевыми эффектами, решающим серьезные проблемы в стиле, который указывает на его родство с Энгром, и в духе, который по временам сближает его с Делакруа.

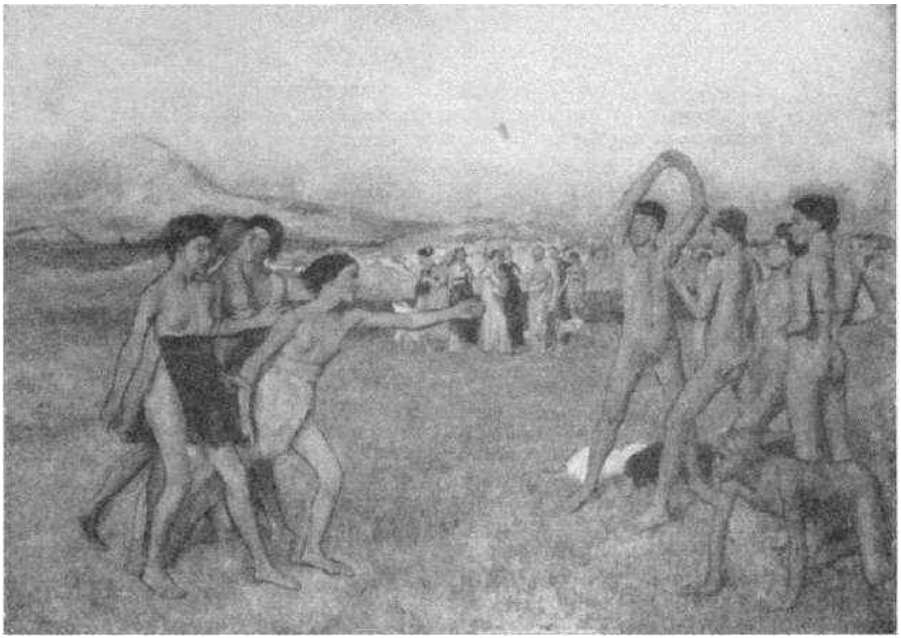
Несмотря на дружеские отношения, Мане не одобрял сюжеты, которые выбирал Дега. Школа изящных искусств внушила Мане отвращение к историческим сюжетам, и звание „исторический живописец" казалось ему самым худшим оскорблением, какое только можно было придумать. Поэтому весьма возможно, что в начале их отношений Дега больше привлекал Мане как человек, чем как художник. Он был счастлив найти собеседника изысканной культуры, свободных взглядов, но не слишком крайнего в своих убеждениях. Дега, еще не выставлявшийся в Салоне, в сравнении с Мане был всего-навсего начинающим

художником. Осенью 1861 года Мане вторично появился перед взорами публики, выставив серию последних работ в галерее Луи Мартине, на Итальянском бульваре. С того времени Мартине всегда имел на руках какие-нибудь работы Мане.

В том же 1861 году Делакруа закончил, наконец, фрески в церкви Сен Сульпис в Париже, и Фантен — друг Мане — тотчас же оказался в числе тех, кто отправился любоваться ими и изучать их. Всем тем, кто любыми доступными способами нападал на Делакруа и теперь обвинял его в неудаче, Бодлер ответил, что никогда еще художник „не демонстрировал необыкновенный цвет так роскошно и искусно, никогда еще рисунок не был столь сознательно эпичен".[75] Но почитатели Делакруа из среды художников больше чем живописью и рисунком заинтересовались чисто технической проблемой, которая была здесь блестяще решена. Так как фрески должны были смотреться издалека, Делакруа применил большие раздельные мазки, которые, естественно, сливались на расстоянии и придавали цвету силу и свежесть.

Среди тех, кто видел новую стенную роспись Делакруа, вероятно, был и Буден (он, видимо, провел часть 1861 года в Париже). Для того чтобы материально поддержать художника, Тройон пригласил Будена прописать небо и задний план его пейзажей, как всегда перегруженных животными. Спрос на эти пейзажи был так велик, что он едва успевал удовлетворять желающих.

Во время своего пребывания в Париже Буден снова виделся с Курбе, а возможно, и с Бодлером. Он встретился также с Шанфлери и Коро, но, видимо, не познакомился с друзьями Моне, например с Писсарро.



Дега. Спартанские девушки вызывают на состязание юношей. 1860 г. Институт Курто. Лондон

Писсарро продолжал работать в предместьях Парижа и заглядывать в Академию Сюиса. Там его внимание вскоре привлек молодой человек, уроженец южной Франции, чей сильный провинциальный акцент и странное поведение вызывали у всех остальных художников не меньше насмешек, чем его рисунки фигур, полные бурного чувства.[76] Он был сыном Луи Августа Сезанна, богатого банкира в Эксе. В течение трех лет Поль Сезанн боролся с отцом, чтобы добиться разрешения посвятить себя искусству, но вместо этого вынужден был изучать юриспруденцию в Эксе. Преодолев в конце концов сопротивление отца, двадцатидвухлетний Сезанн поспешил в Париж, чтобы присоединиться к своему другу по коллежу — Эмилю Золя. Он регулярно с шести утра до одиннадцати работал в Академии Сюиса, готовясь, вне сомнения, к вступительным экзаменам в Школу изящных искусств.[77] Без Писсарро, сразу же заметившего своеобразие его работ, и Армана Гийомена,[78] еще одного молодого человека, с которым он встретился в Академии Сюиса, Сезанн был бы совершенно одинок; даже со своим старым другом Золя он встречался реже, чем рассчитывал. Большой город скоро вызвал в нем отвращение, а так как его юношеская мечта об успехе не осуществилась сразу, он решил вернуться в Экс, несмотря на горячие протесты Золя. Осенью 1861 года он

покинул Париж с намерением поступить клерком в банк своего отца, раз и навсегда бросив искусство.

Школа изящных искусств, казавшаяся Сезанну, а в еще большей мере его отцу естественной целью, была далеко не раем для тех, кому удавалось поступить в нее. В конце концов в 1861 году серьезно взбунтовалась группа художников, учеников Пико и Кутюра, которые были не удовлетворены методами своих преподавателей и жаждали найти нового учителя. Первая их мысль была о Курбе, потому что этот мастер в разгар бесплодных схваток и общей неуверенности призывал своих последователей порвать с прошлым, быть смелыми и идти вперед. Ничто так не отвечало их собственным внутренним стремлениям, как этот призыв освободить свои молодые силы и публично отстаивать свои, пусть даже несовершенные, но смелые по замыслу и энергичные по исполнению работы. Поэтому они спросили Курбе, возьмется ли он учить их. Курбе в длинном письме, написанном с помощью Кастаньяри, сообщил им, что не считает это возможным, так как каждый художник должен сам себе быть учителем. Но тем не менее он готов открыть мастерскую, подобную мастерским эпохи Возрождения, где, считая их не учениками, а сотрудниками, объяснит им, как он сам стал художником; каждый же из них будет иметь полную свободу в выборе средств выражения своих индивидуальных замыслов.[79]

В начале января 1862 года ученики хлынули в мастерскую, снятую на улице Нотр-дам-де-Шан, и скоро их собралось свыше сорока человек. Каждый внес двадцать франков на оплату помещения и модели. Моделями же служили то лошадь, то бык, которых, привязав цепью к стене, стерег крестьянин. Необычайное зрелище — бык в парижской мастерской — стало предметом разговоров в городе, и вскоре толпы мальчишек осаждали мастерскую, в то время как Курбе переходил от мольберта к мольберту (среди его учеников был и Фантен), рассуждая об искусстве в целом и о своих методах в частности. Неизвестно, пришла ли кому-нибудь в голову мысль, что вместо того, чтобы приводить в мастерскую быка, естественнее было бы отправиться в предместья и писать животное в присущем ему окружении. Во всяком случае, эксперимент этот продолжался недолго: Курбе устал от „преподавания", а ученикам через некоторое время, по-видимому, надоели его повторения одного и того же. В апреле 1862 года мастерская была распущена, но даже ее недолговечного существования было достаточно, чтобы еще раз показать, что Школа изящных искусств постепенно теряла свою власть над учениками. В связи ли с этим событием или нет, но факт тот, что в марте 1862 года была официально назначена специальная

комиссия для того, чтобы внести улучшения в работу Школы, Академии в Риме и изменить царящие в Салоне правила.

„Я бесконечно сожалею, что не смог убедить вас приехать в Париж именно сейчас, — писал в январе 1862 года Тройон вернувшемуся в Гавр Будену. — Ситуация трудная; художники в общем не удовлетворены… Бедная молодежь имеет некоторые основания жаловаться".[80] А Фантен в это время писал почти то же самое своему другу в Англию: „Париж — это свободное искусство.

Никто ничего не покупает, но мы имеем возможность свободно выражать свои чувства, имеем людей, которые стремятся, борются, аплодируют; тот, кто находит желающих, открывает школу; самая нелепая идея, так же как и самая возвышенная, имеет своих ревностных сторонников… Поистине в ужасном месте мы живем".[81] И все же это „ужасное место" продолжало привлекать молодые таланты со всех концов страны и даже со всего света. Казалось, только в Париже могут они обрести поддержку, встретить друзей, найти или потерять себя и взрастить семена славы. Писсарро прибыл с Антильских островов, Буден и Моне из Гавра, Сезанн и Золя из Экса. Многие другие, подобно им, отправлялись в Париж, полные надежд и ожиданий.

1862–1863 МАСТЕРСКАЯ ГЛЕЙРА „САЛОН ОТВЕРЖЕННЫХ” РЕОРГАНИЗАЦИЯ ШКОЛЫ ИЗЯЩНЫХ ИСКУССТВ

В начале 1862 года Клод Моне серьезно заболел в Алжире и был отослан домой на поправку. В течение шести месяцев, пока длилось его выздоровление, он рисовал и писал с удвоенной энергией. Видя его настойчивость, отец, наконец, убедился, что никакая сила не сломит молодого художника. Доктор предупредил, что возвращение Моне в Африку может иметь роковые последствия, и к концу отпуска отец решил „выкупить" его. И снова Моне мог работать на берегу один или в компании Будена. Случилось так, что в это время Йонкинд тоже писал в Гавре. Моне считал его „погибшим для искусства", но с помощью некоторых друзей художников (Бракмона, Бонвена, Диаза, Коро и вместе с ними Кальса) к нему возвратилась вера в себя и желание работать. Один англичанин, наблюдавший Моне на пленере, представил его Йонкинду; Моне, в свою очередь, представил Будена своему новому знакомому.

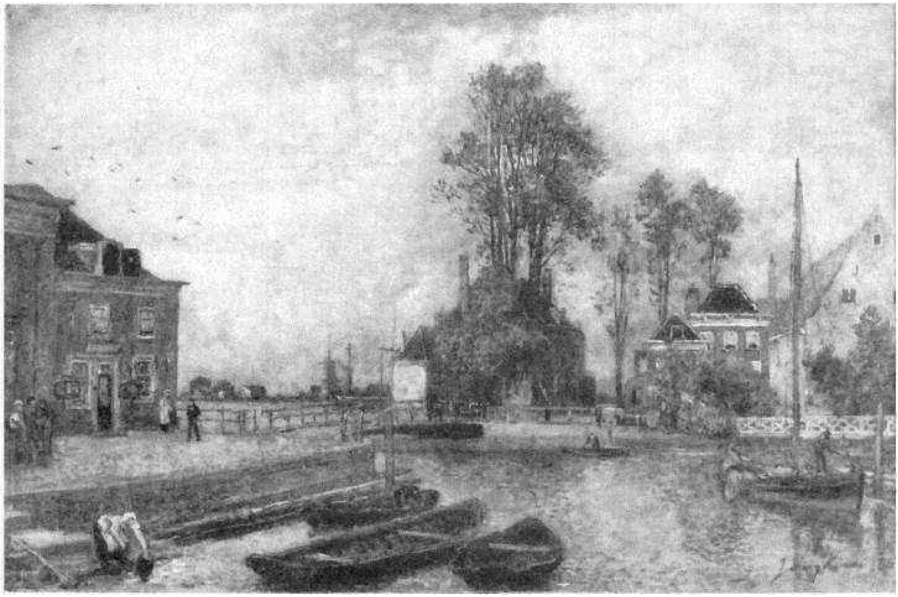
Йонкинд, которому было сорок лет, произвел на Моне глубокое впечатление. Веселый и в то же время меланхоличный, серьезный и скромный, он говорил по-французски не только с сильным голландским акцентом, но совершенно пренебрегая правилами грамматики и синтаксиса. Высокий, крепкий, сухощавый человек, неуклюжий, как матрос на суше, одержимый странной манией преследования, Йонкинд чувствовал себя непринужденно только когда работал или говорил об искусстве. Беспокойная и несчастливая жизнь не лишила его ни свежести видения, ни верной интуиции. Подобно Будену, он сохранил непосредственность восприятия, и это помогло ему противостоять сухости обучения и рутине. Для него не существовало иных сюжетов, кроме непрерывно меняющихся видов природы, которые он в своих быстрых набросках превращал, никогда не повторяясь, в нервные линии и светящиеся красочные пятна. Лишенный безмятежности Будена, он вносил в работы частицу собственного возбуждения, удивительный элемент взволнованности, превосходно сочетаемый с наивностью глаза, лиризмом души и спокойной смелостью ума. Поэтому нет ничего удивительного в

том, что Бодлера привлекли его офорты; он восхищался ими наравне с эстампами Моне, Уистлера и Мериона на групповой выставке у Кадара осенью 1862 года. Между Йонкиндом, Моне и Буденом вскоре возникли теплые, дружеские отношения. Впоследствии Моне вспоминал, что Йонкинд „хотел взглянуть на мои этюды, приглашая работать вместе с ним. Объяснял мне всевозможные „отчего и почему", касающиеся его манеры, и таким образом завершил мое образование, которое я получил у Будена. С этого времени он стал моим настоящим учителем, ему я обязан окончательным формированием моего глаза".[82]

Тем временем тетка Моне мадам Лекадр следила за успехами своего племянника полным страха и недоверия взглядом и в письме к художнику Арману Готье жаловалась: „Его этюды всегда представляют собой неотделанные наброски, такие, как те, что вы видели. Но когда он хочет закончить что-то и сделать картину, все превращается в ужасную мазню, а он любуется этой мазней и находит идиотов, которые поздравляют его. Он совсем не считается с моими замечаниями. Я, видите ли, не нахожусь на его уровне, так что теперь я храню глубочайшее молчание".[83]

„Идиотами", хвалившими Моне, были не кто иные, как Буден и Йонкинд. Возможно, отец Моне на этот раз согласился отправить его в Париж для того, чтобы избавить от дурной компании. Как вспоминает художник, „само собой разумеется, — сказал Моне-старший сыну, — что на этот раз ты будешь работать серьезно. Я хочу видеть тебя в мастерской под руководством известного художника. Если ты снова станешь независимым, я без всяких разговоров прекращу высылать тебе деньги…"[84] Это условие не слишком устраивало Моне, но он почувствовал, что отцу возражать не следует. Он согласился. Условились, что в Париже у него будет наставник — художник Тульмуш, который только что женился на одной из его кузин.

Тульмуш, ученик Глейра, имел в то время большой успех. Он специализировался на изображении грациозных, прелестных детей и всякого рода слащавостей. Астрюк однажды сказал о его картинах: „Это прелестно, очаровательно, красочно, изысканно и тошнотворно".[85]



Йонкинд. Набережная канала. 1869 г. Музей изобразительных искусств им. Пушкина. Москва

В ноябре 1862 года Клод Моне прибыл в Париж и тотчас же отправился к Тульмушу. Чтобы дать представление о своих способностях, Моне написал для него натюрморт с почкой и маленьким блюдцем с маслом. „Это хорошо, — отметил Тульмуш, — но построено на внешнем эффекте. Вы должны пойти к Глейру. Глейр наш общий учитель. Он научит вас делать картину".[86] И было решено, что Моне поступит в студию Глейра.

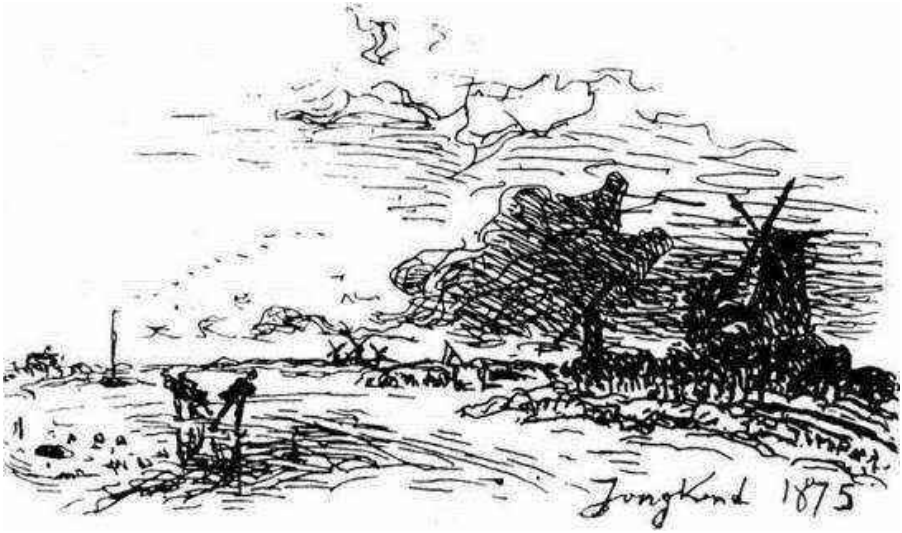
В то же самое время в столицу Франции прибыл еще один молодой человек. Подобно Сезанну, он прибыл из южной Франции, подобно Сезанну был из богатой семьи и подобно Сезанну вынужден был избрать поле деятельности, которое не привлекало его. Но Фредерик Базиль из Монпелье, где он жил недалеко от друга Курбе коллекционера Брийя, сумел договориться с родителями, которые позволили ему уехать в Париж и там делить свое время между изучением медицины и искусством. Он тоже поступила студию Глейра и вскоре после этого в письме к родителям отметил, что лучшие его друзья — это виконт Лепик и Моне.

Моне не чувствовал себя счастливым у Глейра. „Ворча, — рассказывал он впоследствии, — сел я за мольберт в студии, переполненной учениками, которыми руководил этот прославленный художник. Первую неделю я работал самым добросовестным образом и с воодушевлением, не уступавшим

прилежанию, сделал этюд обнаженного натурщика. Обычно Глейр исправлял эти этюды по понедельникам. На следующей неделе он подошел ко мне, сел и, основательно устроившись на моем стуле, внимательно рассмотрел мою работу. Затем повернулся с удовлетворенным видом, склонил набок свою важную голову и сказал мне: „Неплохо! Совсем неплохо сделана эта вещь, но слишком точно передан характер модели. Перед вами коренастый человек, вы и рисуете его коренастым. У него огромные ноги, вы передаете их такими, как они есть. Все это очень уродливо. Запомните, молодой человек: когда рисуете фигуру, всегда нужно думать об античности. Натура, друг мой, хороша, как один из элементов этюда, но она не представляет интереса. Стиль, вот в чем заключается все!"[87]

Для Моне, который от Будена и Йонкинда научился правдиво запечатлевать свои наблюдения, этот совет был ударом и тотчас же воздвиг стену между ним и его учителем. Но Моне был не единственным учеником, чьей работой был недоволен Глейр. В мастерской был еще один молодой парижанин Огюст Ренуар, который, казалось, не умеет хорошо работать в академическом духе. Он также поступил в студию в 1862 году и, подобно Моне, старался в первую неделю как можно более точно скопировать свою модель. Глейр, однако, лишь бросил взгляд на его работу и сухо заметил: „Вы, несомненно, ради забавы занимаетесь живописью?" — „Ну конечно, — ответил Ренуар. — Если бы меня не забавляло это дело, поверьте, я не стал бы им заниматься".[88]

Этот неожиданный ответ был дан учеником от всего сердца. Ренуар, один из пяти детей бедного лиможского портного, вот уже несколько лет брался за самые различные работы и бережно откладывал каждую копейку, чтобы иметь возможность уплатить за свое обучение. Вначале, будучи учеником живописца по фарфору, он начал работать под руководством своего старшего коллеги в мастерской фарфоровых изделий. Коллега этот сумел убедить родителей Ренуара, что сыну их предназначено нечто большее, чем расписывать чашки и блюдца цветами или копиями с Буше. Поэтому Ренуар решил заработать деньги и скоро сумел это сделать благодаря своим необычайным способностям и быстроте, с которой он расписывал шторы, стены и прочее.[89] В двадцать один год он скопил достаточно денег для того, чтобы поступить в Школу изящных искусств. Исполненный добрых намерений и жажды учиться, он не мог понять, почему обучение не должно „забавлять" его.



Недовольство Глейра этюдами Моне и Ренуара, вероятно, привело к тому, что между молодыми художниками возникла взаимная симпатия, а когда к ним присоединился молодой англичанин Альфред Сислей, родившийся во Франции, то они образовали группу четырех „закадычных друзей" — Базиль, Моне, Ренуар и Сислей, державшуюся в стороне от остальных учеников Глейра.

Мастерская Глейра — подобно большинству мастерских других преподавателей Школы изящных искусств, например Кутюра, — имела лишь косвенное отношение к Школе. Хотя Школа и обеспечивала бесплатное обучение всем тем, кто выдержал вступительные экзамены, неудобство ее заключалось в том, что занятия велись попеременно разными преподавателями без какого-либо единого метода. Поэтому большинство преподавателей открывало частные классы, где ученики, независимо от того, учились ли они в Школе или нет, могли работать исключительно под их руководством. Те, кто являлись учениками Школы, посещали одновременно обязательные занятия и там, периодически сдавая экзамены. Так было и с Ренуаром, который в апреле 1862 года был принят в Школу и сдавал там экзамены в августе 1862 года, в марте, августе и октябре 1863 года, так же как в мастерской Глейра в апреле 1864 года.[90]

По воспоминаниям друга Уистлера, работавшего там некоторое время, „тридцать-сорок учеников писали и рисовали обнаженную модель каждый день, кроме воскресений, с восьми до двенадцати и два часа после обеда, за исключением субботы… Неделю писали натурщика, неделю натурщицу… Голые стены

были украшены бесчисленными карикатурами, нарисованными углем и мелом, а поскребки с многих палитр служили довольно привлекательным многокрасочным украшением. Печка, возвышение для моделей, ящики, штук пятьдесят крепко сколоченных низких стульев со спинками, четыре десятка мольбертов и множество чертежных досок дополняли „меблировку".[91]

Что же касается учеников, то они состояли из „седобородых людей, которые рисовали и писали там по тридцать лет и больше и знавали других учителей… а также из людей молодых, которым через год, два, три, пять, десять или двенадцать предстояло отличиться… других же ждали неудачи и грядущие беды, больница, чердак, река, морг или, что еще хуже, чемодан коммивояжера, дорога и даже отцовский прилавок. Легкомысленные мальчишки, сущие мазилы, зубоскалы, болтуны и озорники… остроумцы и жертвы насмешек, забияки, ленивые и прилежные ученики, хорошие и плохие, аккуратные и неряшливые (последних гораздо больше) — все более или менее воодушевленные esprit de corps[92] и, в целом, весело и дружно работающие вместе".[93] Но этот esprit de corps[94] куда ощутительнее проявлялся в забавах, чем в преданности искусству. Рафаэлли, молодой художник, который примерно в это же время учился у Жерома, с удивлением обнаружил, что „жалкие молодые люди, по большей части грубые и вульгарные, получают удовольствие от отвратительных шуток; они поют глупые, непристойные песни, устраивают постыдные маскарады… и никогда среди этих людей, призванных стать художниками, никогда, никогда не возникает споров об искусстве, не слышно ни одного благородного слова, ни одной возвышенной идеи. Снова и снова грязное и бессмысленное дуракаваляние, снова непристойности".[95]

Ученики Глейра, конечно, мало чем отличались от учеников Жерома. Они тоже ставили пьесы и даже сыграли „Макбета"; спектакль этот посетили Жером и Уистлер и, как говорят, видели Фантен, Шанфлери, Дюранти, Мане и Бодлер.

Моне не принимал большого участия в жизни мастерской Глейра, но, не желая разочаровывать родителей, продолжал регулярно являться на занятия, проводя там время, необходимое, чтобы сделать набросок натурщика и присутствовать на проверках. Однако Базиль, Ренуар и Сислей занимались серьезно, а Сислей даже намеревался стать кандидатом на Римскую премию, дававшую право на пятилетнее обучение в Римской академии, — высшая награда, какой можно было удостоиться в Школе. Хотя они и не были согласны со своим преподавателем,

трое друзей считали, что серьезная работа в его мастерской может принести им пользу. Их положение было очень схоже с положением Одилона Редона, другого ученика Жерома, который в последние годы подытожил свои впечатления следующим образом:

„В Школе изящных искусств, — писал он, — я прилагал большие усилия, чтобы овладеть формой. Я пошел в Академию, движимый искренним желанием следовать за другими художниками, вступить в их ряды, стать таким же учеником, какими были они. Я не рассчитывал ни на какую готовую формулу искусства, которая должна была бы мною руководить, и даже забывал о своих собственных склонностях. Меня мучил профессор. То ли он видел искренность моих серьезных намерений учиться, то ли видел во мне скромного, доброжелательного человека, но он явно старался вселить в меня свою собственную манеру видения и сделать из меня своего последователя — либо внушить мне отвращение к самому искусству… Он мне предписывал заключать в жесткий контур форму, которая мне казалась полной трепета жизни; под предлогом упрощения (а зачем?) он заставлял меня пренебрегать светом, не обращать внимания на сущность явлений… Такое обучение не соответствовало моей натуре. Профессор проявил непонятное и полное отсутствие интереса к моим природным способностям. Он совершенно не понимал меня. Я видел, как он упрямо закрывал глаза на то, что видел я… Я стоял перед ним — молодой, чувствительный и фатально принадлежащий современности, — выслушивая неведомо какую риторику, неведомо как почерпнутую из произведений далекого прошлого… Профессор рисовал точно и сильно камень, ствол колонны, стол, стул, неодушевленный предмет, утес и всю неорганическую природу. Ученик видел только выражение чувства, чувства, которое доминировало над формами. Немыслима дружба между обоими, немыслим союз. Чтобы подчиниться, ученику следовало быть святым, а это невозможно".[96]

В то время как Редона мучил его учитель Жером, Ренуару, Базилю, и Сислею повезло, и они работали под руководством профессора, который в значительно меньшей мере стремился подавлять учеников, хотя его взгляды, возможно, и не отличались от взглядов Жерома. Глейр был скромным человеком, не любившим читать лекции и в общем довольно терпимым; он редко брал кисть, чтобы поправлять работы учеников.[97] Впоследствии Ренуар утверждал, что Глейр „никак не помогал своим ученикам", но, прибавлял он, „у него, по крайней мере, было то достоинство, что он их оставлял в покое".[98] Глейр даже

не отдавал предпочтения каким-либо определенным сюжетам и разрешал ученикам писать все, что они хотели. Два раза в неделю посещая студию, он медленно обходил всех, останавливаясь на несколько минут у каждой доски или мольберта. Он ограничивался тем, что советовал ученикам много рисовать и заранее подготавливать на палитре тон для того, чтобы они могли без помехи отдаваться линеарному выражению предмета, даже тогда, когда пишут красками. Глейр всегда боялся, что этот „чертов цвет" может целиком поглотить их внимание. Если он и раздражался, то лишь при виде этюдов, в которых ученики усердствовали в цвете за счет рисунка.[99]

Поскольку Ренуар, видимо, с самого начала был захвачен „пороком" цвета, он, несмотря на свое подлинное рвение, стал в мастерской посторонним человеком. „В то время как другие орали, били оконные стекла, мучили натурщиков, беспокоили профессора, — рассказывал он однажды другу, — я всегда тихо сидел в своем углу, очень внимательный, очень покорный, изучал модель, слушал учителя… и, между тем, именно меня они называли революционером".[100]

Несмотря на разницу взглядов Глейра и его учеников, никто, видимо, не чувствовал себя по-настоящему несчастным в его мастерской, а большинство, включая Базиля и Ренуара, питали к своему учителю подлинное уважение. Это уважение Глейр, по-видимому, особенно заслужил своей беспретенциозностью, а также тем, что отказывался от платы за свои советы. С того момента, как он согласился взять на попечение мастерскую, памятуя свою собственную тяжелую юность, он брал с учеников деньги только за помещение и натурщиков, ровно десять франков в месяц, в то время как другие учителя требовали весьма существенных взносов. Что же касается произведений Глейра, то они отличались безжизненным, но „правильным" рисунком и скучным цветом; их анемичная грация и холодная манерность едва ли могли внушить восхищение. Если Ренуар не имел настоящих конфликтов с Глейром, то значительно хуже он чувствовал себя в Школе изящных искусств, где посещал вечерние классы рисования и анатомии. По его воспоминаниям, этюд, написанный маслом, который он принес в класс, вызвал возмущение его преподавателя Синьоля, известного своей безапелляционностью. „Он был просто вне себя из-за красноватого тона моей картины. „Не вздумайте стать новым Делакруа!" — предостерег он меня".[101]

В то время как Ренуар, Сислей и Базиль поступили в мастерскую Глейра без всякой мысли о мятеже, а наоборот, с желанием учиться и делать все, как другие, с Моне дело обстояло

совсем иначе. Вынужденный заниматься у Глейра вопреки своему желанию, он с самого первого дня был более или менее явным бунтовщиком, тем более, что у него не было ни желания, ни способности подчиняться. Поэтому естественно, что Моне стал верховодить над своими новыми друзьями, особенно потому, что его нельзя было, подобно им, считать начинающим. Тогда как они лишь инстинктивно чувствовали какие то разногласия со своим учителем, он уже имел необходимый опыт и знал пути, которые могли освободить их от академических формул. Он мог рассказать им о своей работе с Буденом и Йонкиндом, о дискуссиях в „Кабачке", о том, что он слышал о Курбе от Будена и о Коро от Писсарро. Через Моне они вошли в соприкосновение с художественной жизнью вне Школы, с новыми движениями и идеями. Их вера в методы Глейра все больше и больше разлеталась в прах; они обратились за наставлениями к мастерам в Лувре. Несмотря на „поджигательные" намерения Дюранти, для многих художников их поколения Лувр как бы уравновешивал наставления Школы. В Лувре им была предоставлена свобода выбирать мастеров по своему вкусу, они могли компенсировать односторонность своего обучения и находить в произведениях прошлого руководство, близкое по духу их собственным стремлениям. Громадная галерея Лувра всегда была переполнена копиистами.

Мане копировал не только Делакруа, но также и Тициана, Веласкеса, Рембрандта, Тинторетто и других. Дега избрал Гольбейна, Делакруа, Пуссена и итальянские примитивы; Уистлер сделал копию с Буше и вместе со своим другом Тиссо еще одну с „Анжелики" Энгра, он восхищался Веласкесом и Рембрандтом. Сезанн, подобно Мане, копировал „Данте и Вергилия" Делакруа. Но самое большое количество копий было сделано Фантеном, который часто делал их, чтобы заработать на жизнь. Его восхищение вызывали главным образом Делакруа, Веронезе, Тициан, Джорджоне, Тинторетто, Рубенс, Рембрандт, Гальс, де Гог и Вермеер, а также Шарден и Ватто.

Вскоре после того как Ренуар поступил к Глейру, он встретился с Фантеном, чья мастерская находилась неподалеку. После того как Ренуар возвращался из Школы, Фантен приглашал его работать к себе и, расточая советы, без конца повторял: „Лувр! Лувр! Существует только Лувр! Сколько ни копируйте мастеров, все мало!" И Фантен уводил его в музей, где урок продолжался, так как Фантен настойчиво помогал ему в выборе шедевров.[102]

В то время как Ренуар с удовольствием изучал французских художников XVIII века, ему пришлось чуть ли не силой заставить Моне пойти с ним в Лувр.[103] Моне смотрел только на пейзажи,

его раздражало большинство картин и он питал отвращение к Энгру. Базиль тем временем копировал Рубенса и Тинторетто.

Работая в Лувре, Фантен и его друг Бракмон были представлены бывшим учителем Бракмона Гишаром двум девушкам лет двадцати, которые делали копии под его наблюдением. Эдма и Берта Моризо, дочери богатого судейского чиновника, занимались живописью серьезнее и усерднее, нежели большинство женщин их положения, для которых искусство служит лишь приятным времяпрепровождением. Особенно поражала многих посетителей Лувра смелость, с какой Берта копировала Веронезе и других мастеров. Не удовлетворяясь копированием, обе сестры заявили Гишару, что отказываются от его метода работы по памяти и вместо этого хотят писать на пленере.

Гишар — ученик и Делакруа и Энгра — не в силах был взять на себя эту задачу и в 1861 году познакомил их с Коро, который позволил молодым девушкам наблюдать, как он пишет пейзаж в Виль д'Авре, неподалеку от Парижа. Он также дал им на время несколько своих картин, чтобы они могли сделать с них копии. Подобно Писсарро, сестры Моризо стали теперь „ученицами" Коро.

Коро привлекал наиболее робких представителей нового поколения; смелые обращались к Курбе и Мане.

Как только Моне установил интеллектуальный контакт между своими молодыми товарищами и старшими друзьями — Буденом и Йонкиндом, Фантен смог поговорить с ними о своем друге Мане и о своем первом учителе Курбе. В то же самое время Базиль обнаружил, что его дальний родственник майор Лежон был дружен с Бодлером и Мане, изобразившим этого военного среди толпы в своей картине „Музыка в Тюильри".

Эта картина вместе с тринадцатью другими полотнами Мане была показана у Мартине на выставке, открывшейся 1 марта 1863 года. Несколько картин изображали испанских танцоров, прибывших в прошлом году в Париж. Своими красочными костюмами и колоритными танцами они зажгли в Мане любовь к Испании.[104] Но даже не настроенные враждебно к новым тенденциям критики видели в этих картинах „пестрятину, смесь красного, синего, желтого и черного, — не цвет, а карикатура на него". „Такое искусство, — писал один из них, — может быть искренно, но оно нездоровое, и мы, конечно, не беремся отстаивать интересы господина Мане перед жюри Салона".[105]

И в самом деле, приближалось время открытия Салона 1863 года. Ни Моне (на него выставка Мане произвела большое впечатление), ни Базиль, ни Ренуар или Сислей не могли еще и

думать представить что-либо жюри, но среди их товарищей по студии Глейра было много более опытных учеников, которые это сделали. Таким образом, четверо друзей получили полную возможность узнать обо всех интригах, хитростях и подпольной работе, которые обычно предшествуют решениям жюри. В прежние годы случалось, что жюри, не обращая внимания на подписи, отвергало работы самих же членов жюри. Повторение подобных неприятных инцидентов, к счастью, было устранено введением правила, ставившего членов Академии и всех художников, награжденных медалями, hors concurs:[106] их работы принимались без представления в жюри. Таким образом, опасность быть отвергнутыми угрожала только тем, кто еще не достиг признания. Естественно, что руководители различных мастерских — члены жюри — как могли протежировали собственным ученикам, торгуясь о голосах со своими коллегами: „Если вы будете голосовать за моих учеников, я буду голосовать за ваших". Но даже без прямой торговли члены жюри проявляли величайшую снисходительность к последователям своих коллег.

В своих мемуарах Кутюр рассказывает, как однажды ему было поручено рассмотреть ряд картин вместе с Энгром и как он предал собственные убеждения, восхищаясь каждой работой, которую считал выполненной учеником старого мэтра или хотя бы его подражателем.

Но для художника не всегда бывало достаточно того, что жюри принимало его картину. Оставалась еще одна важная задача — получить хорошее место Задачу эту в какой-то мере мог решить тот, кто имел возможность дать деньги смотрителям, которым поручалась развеска картин. Другой существенной проблемой, требующей разрешения, было получить благожелательные отзывы прессы. От всех этих обстоятельств в значительной мере зависела возможность художника продать свои работы и достичь какого-то общественного положения.

Мане. Музыка в Тюильри. 1862 г. Выставка у Мартине 1863 г. Национальная галерея. Лондон

„Они отвергли мою картину, а на продажу ее я имел все основания рассчитывать, — жаловался в письме к своему другу бывший ученик Кутюра. — Картину, которая уже была рекомендована верным покупателям, обещавшим приобрести ее на выставке, если она им покажется заслуживающей той высокой оценки, какая была ей дана… Уже был готов ряд статей влиятельных критиков, чтобы подогреть мой успех в Салоне, а эти головорезы, эти пачкуны, занимающие положение верховных жрецов, из которых состоит жюри, не дают мне пожать плоды этой подготовительной кампании".[107]

Таким образом, быть принятым жюри являлось не только вопросом самолюбия, а было насущной необходимостью, и не много находилось таких, кто, подобно Фантену, придавал этому мало значения. Фантен не мог понять, почему его друга Уистлера так занимал вопрос: „принято — не принято", так как тому следовало знать, что отклонение не обязательно относилось к картинам плохим. Однако для широкой публики приговор жюри был решающим. Люди не только отказывались покупать картины, отвергнутые жюри (а жюри одно время даже имело жестокость ставить на подрамнике штамп "R"[108]), они даже возвращали картины, купленные заранее. Так случилось с Йонкиндом, который продал пейзаж за несколько дней до того как послал его в Салон и должен был вернуть деньги, когда жюри отвергло картину. Принятая же картина, напротив, могла продаться,

произвести благоприятное впечатление на покровителей автора, вызвать предложения дельцов и даже заказ. Но жюри мало беспокоила находящаяся в их руках судьба художников, если они не имели „протекции". Например, обычным явлением было выбрать среди различных работ, представленных художником, если все они не подлежали отклонению, наименее важную и самую маленькую.

В 1855 году Курбе убедился в этом на собственном опыте.

К тому же только что вышедшее новое правило ограничивало каждого художника тремя картинами, которые он мог представить в жюри. Вследствие этого ограничения журнал „Courrier artistique", издаваемый Мартине, сообщил 1 марта, что „государственному министру была адресована петиция от большого числа художников… Господа Гюстав Доре и Мане, уполномоченные своими собратьями подать эту петицию, были приняты его превосходительством чрезвычайно приветливо".[109] Но этим дело и кончилось.

В 1863 году жюри было еще более сурово, чем в предшествующие годы, видимо, вследствие непреклонности господина Синьоля, учителя Ренуара по Школе изящных искусств; ни Энгр, ни Делакруа не участвовали в обсуждениях. Многие художники, которых раньше более или менее регулярно пропускали, как, например, Йонкинд, или те, кто получал „почетные упоминания", как Мане, на этот раз были отвергнуты. Отказов было так много — отклонили более четырех тысяч картин, — что дело закончилось волнениями в художественных кругах, и это в конце концов дошло до ушей императора. 22 апреля после полудня Наполеон III отправился во Дворец промышленности, построенный для Всемирной выставки 1855 года, где с того времени устраивались выставки Салона. Там он осмотрел часть отвергнутых работ, прежде чем вызвать графа Ньюверкерке, генерального директора музеев, сюринтен данта изящных искусств и председателя жюри. Так как менять оценки жюри казалось неблагоразумным, император принял сенсационное решение, опубликованное в официальном „Moniteur".

„До императора дошли многочисленные жалобы по поводу того, что ряд произведений искусства был отвергнут жюри выставки. Его величество, желая предоставить широкой публике самой судить о законности этих жалоб, решил, что отвергнутые произведения искусства будут выставлены в другой части Дворца промышленности. Выставка эта будет добровольной, и художникам, не пожелавшим принять в ней участие, достаточно лишь сообщить администрации, и она немедленно вернет им

работы. Выставка откроется 15 мая [сам Салон открывался 1 мая]. Художники, желающие взять назад свои работы, должны сделать это до 7 мая. После этого срока картины будут считаться оставленными и будут вывешены в галереях".[110]

„Когда заметка, объявляющая об этом решении, появилась в „Moniteur", — писал спустя несколько дней видный критик Эрнест Шесно, — сильное возбуждение охватило художников, которых это непосредственно касалось, и возбуждение это не улеглось до сих пор. Публика, интересующаяся вопросами искусства, с подлинной радостью приняла это распоряжение. Рассматривая его как акт высочайшего либерализма, публика в то же время видела в этом поступке урок непомерно хвастливым и спесивым людям, не обладающим талантом, которые тем больше жалуются, чем меньше имеют заслуг. Но будет ли этот урок эффективным?

На этот вопрос мы еще не можем ответить. Пока среди так называемых жертв жюри царит неуверенность. Поскольку выставка добровольная, всех охватила тревожная растерянность: „Выставляться? Или не выставляться?"[111]

В то время как Шесно, видимо, считал, что все отвергнутые художники были людьми бесталанными, Кастаньяри, поддерживающий Курбе и его друзей, описывал дилемму, стоящую перед отвергнутыми, гораздо вернее. „Выставлять — значит решить поднятый спорный вопрос, быть может, в ущерб себе; это значит отдать себя на посмешище публики, если картина будет определенно признана плохой. Это значит подвергнуть испытанию беспристрастность жюри не только в настоящий момент, но и на будущее. Не выставлять — значит осудить себя самого, признать свою неспособность или свою слабость; иными словами — подтвердить триумф того же жюри".[112]

На самом же деле вся эта проблема могла существовать лишь для нескольких нерешительных людей. Те из отвергнутых художников, которые искренне верили в принципы Школы изящных искусств, должны были подчиниться суждению жюри, считавшего их работы ниже академического уровня, и взять их обратно. Те же, кто не сочувствовал концепциям Академии и верил в свое право идти новыми путями, могли лишь приветствовать возможность помериться силами с „официальным искусством". Тот, кто колебался, доказывал, что не верит в свои силы; тот, кто боялся возбудить злобу и мстительность жюри, участвуя в контрвыставке, тем самым доказывал, что верил не в искусство, а только в собственную карьеру.

Последователи Курбе и все другие, не идущие на компромисс художники были в восторге от нового декрета. Уистлер, приславший из Англии лишь одну большую картину, —

отклонение которой он предвидел, так как в прошлом году она была отвергнута Лондонской Академией, — уже почти было договорился с Мартине, что тот выставит ее в своей галерее вместе с другими отвергнутыми картинами. Но когда его друг Фантен сообщил ему о решении императора и попросил дальнейших указаний, Уистлер немедленно ответил: „Для нас эта выставка отвергнутых художников — замечательное дело! Конечно, мою картину нужно оставить там и ваши тоже. Взять их только для того, чтобы выставить у Мартине, было бы безумием". [113] Затем он осведомлялся, какое впечатление произвело его полотно в кафе Бад.

Кафе Бад стало штаб-квартирой Мане. Неизвестно, как оценили там новую картину Уистлера, но несомненно одно: Мане и его друзья так же мало колебались, как Уистлер. Они приветствовали „Салон отверженных" и сочли бы позором взять обратно свои картины. Мане едва ли считал себя революционером и, вероятно, даже не хотел им быть. В нем отсутствовал тот элемент вызова, который всегда делал Курбе центром дискуссий; его независимость не была позой, выбранной для того, чтобы привлечь к себе внимание, это было его естественным состоянием, в котором он жил и работал. Он и не представлял себе, что эта независимость может рассматриваться как вызов и что ему придется бороться для того, чтобы сохранить право быть самим собой. Но он был готов к борьбе. Мане, как и всегда, придерживался мнения, что художнику, конечно, следует выставляться в Салоне, но это не значило, что он был согласен с решением жюри. Он почему-то надеялся, как, несомненно, и многие другие, что публика окажется на его стороне и подтвердит этим ошибку жюри. Казалось, существовала смутная надежда, что успех „Салона отверженных" может привести к окончательному поражению жюри — исход, за который реалисты и их друзья боролись долгие годы.

Комиссия, назначенная для изучения предложений по улучшению работы Школы изящных искусств, и удар, угрожающий подрывом авторитета, нанесенный жюри императорским указом, заставили насторожиться академических художников. Для них было жизненно важным, чтобы „Салон отверженных" потерпел фиаско. Избранный ими для этого путь лучше всего был описан английским критиком Хамертоном, которого едва ли можно было обвинить в симпатии к экспериментам.

„Опасно, — писал он из Парижа в лондонскую газету, — разрешить жюри либо кому-нибудь из членов жюри каким бы то ни было образом влиять на развеску отвергнутых картин.

Основная цель членов жюри — это оправдать себя перед публикой, и для того чтобы этого достичь, они в данном случае изменят обычный порядок, тщательно помещая самые плохие картины на самые видные места". *25* Возможно, что именно это опасение было дополнительной причиной, заставившей многих художников взять обратно свои работы; таким образом, они косвенно помогали жюри оправдать себя. Кроме того, многие художники взяли обратно картины, опасаясь, с большим или меньшим основанием, будущих репрессий со стороны жюри. Другие, хотя и выставлялись, по тем же причинам не захотели, чтобы имена их появились в каталоге. Хамертон так комментировал положение: „Намерение императора позволить отвергнутым художникам апеллировать к публике было в значительной мере нейтрализовано тщеславием самих художников. С обидчивостью, о которой следует не только пожалеть, но даже резко осудить, лучшие из художников взяли обратно в общей сложности свыше шестисот картин. В результате мы совершенно лишены возможности хоть в какой-то мере удовлетворительно определить, насколько справедливо действовало жюри по отношению к отвергнутым художникам в целом".[114]

Каталог „Салона отверженных" очень неполон, потому что, как объясняется в предисловии Комитетом отвергнутых художников, он был создан без какой либо помощи со стороны администрации, а также из-за того, что с многими художниками не удалось связаться вовремя.[115] Среди попавших в каталог мы находим Мане с тремя картинами и тремя офортами, Йонкинда с тремя полотнами, Писсарро с тремя пейзажами, Уистлера с его единственной работой, Бракмона с офортами, Фантена, Амана Готье и Легро, чьи работы были выставлены и в Салоне и на контрвыставке. Не включенными в каталог, хотя работы их и были выставлены, оказались Гийомен и его друг Сезанн, который бросил работу клерка в банке отца и вернулся к живописи, несмотря на то, что провалил вступительные экзамены в Школу изящных искусств.

„Салон отверженных" с первого же дня открытия привлек огромное количество публики; по воскресеньям рекордное число посетителей доходило до трех-четырех тысяч. Публику, конечно, больше привлекал необычный характер отвергнутых работ, которые пресса называла „смехотворными", чем уже надоевшие произведения в самом Салоне.

„Входя на выставку отвергнутых произведений, — сообщает Хамертон, — каждый посетитель, хочет он этого или нет, немедленно вынужден отказаться от всякой надежды обрести

спокойствие, необходимое для того, чтобы справедливо сравнивать произведения искусства. Едва успев переступить порог, самые серьезные посетители разражаются взрывами смеха. Это как раз то, чего желают члены жюри, но это в высшей степени несправедливо по отношению к многим достойным художникам… Что же касается публики в целом, — добавляет автор, — то она в полном восторге. Все идут взглянуть на отвергнутые картины". [116]

„Нужно быть вдвойне стойким, — комментирует Астрюк, — чтобы не согнуться под нашествием глупцов, которые стекаются сюда тысячами и яростно над всем глумятся".[117]

По словам Хамертона, хотя это едва ли можно доказать, критики были даже добрее к отвергнутым, чем к принятым; во всяком случае, верно, что отвергнутым посвящались длинные заметки. В прессе даже публиковались шутки по поводу выставленных в Салоне художников, которые надеялись быть отвергнутыми в будущем году, чтобы привлечь к себе внимание. А Йонкинд писал своему другу Будену, на этот раз принятому: „Мои картины находятся среди отвергнутых, и я имею некоторый успех".[118]

Критики — друзья отверженных, — естественно, воспользовались случаем и начали проповедовать их „еретические" взгляды. Фернан Денуайе, бывший завсегдатай „Кабачка", написал брошюру с единственной целью обругать и трусливых художников, взявших обратно свои картины, и глупых буржуа, которые позволяли себе насмехаться.[119] В Курбе он видел героя „Салона отверженных", „самого отверженного среди отверженных", потому что, несмотря на то, что он теперь стоял hors concurs, одна из его картин была отвергнута по „моральным соображениям" и не была даже допущена в „Салон отверженных". Захария Астрюк высказывался по отношению к отвергнутым художникам более определенно. На время пока продолжалась выставка он основал ежедневную газету „Le Salon de 1863", где имел смелость писать: „Мане! Величайшая художественная индивидуальность нашего времени! Я не скажу, что он стяжал лавры этого Салона… но он — его блеск, вдохновение, пьянящий аромат, неожиданность. Талант Мане обладает смелостью, которая поражает, в нем есть нечто строгое, острое и энергичное, что отражает его натуру, одновременно и сдержанную и пылкую, а главное, восприимчивую к сильным впечатлениям".[120] Из трех картин, выставленных Мане, две своими цветовыми акцентами обязаны были живописным испанским костюмам; одна была портретом его брата — „Юноша в костюме махо", вторая — „Мадемуазель В. в костюме торреадора", написанная с его

любимой натурщицы Викторины Меран. Третья, числившаяся под названием „Купание", впоследствии получила название „Завтрак на траве". Именно эта последняя картина немедленно привлекла всех посетителей, тем более, что император объявил ее „неприличной". Мистер Хамертон соглашался с монархом, когда писал: „Я не могу умолчать о примечательной картине реалистической школы, которая перенесла замысел Джорджоне в современную французскую жизнь. Джорджоне удачно задумал сельский праздник; там мужчины были одеты, дамы же нет, но сомнительная мораль картины искупалась ее превосходным цветом… Теперь какой-то жалкий француз перевел это на язык современного французского реализма, увеличил размер и заменил ужасными современными французскими костюмами изящные венецианские. Да, вот они расположились под деревьями, — главная героиня совершенно раздета… вторая женщина в рубашке выходит из маленького ручейка, струящегося рядом, и два француза в фетровых шляпах сидят на очень зеленой траве с выражением глупого блаженства на лицах. Есть там и другие картины подобного же рода, которые приводят к заключению, что нагота, изображенная вульгарными людьми, неизбежно выглядит непристойной".[121]

Мане. Завтрак на траве. 1863 г. „Салон отверженных". Лувр.

Нельзя с уверенностью сказать, вызвала бы картина Мане подобную критику, если бы не была написана контрастно, с открытым противопоставлением цветов, с тенденцией к упрощению. В глазах широкой публики ее „вульгарность" заключалась скорее в манере исполнения, чем в сюжете. Тут был отказ от привычного гладкого письма, манера суммарно обозначать детали, создавать формы не при помощи линий, но противопоставлением цветов (моделировать объемы, вместо того чтобы очерчивать их), намечая контуры решительными мазками. Все это вместе взятое встретило почти единодушное осуждение.

Это подтверждается сходным приемом, оказанным уистлеровской „Белой девушке", сюжет которой едва ли давал повод для моральных или каких-либо других возражений. Картине Уистлера, считавшейся особенно уродливой, было предоставлено „место почета" перед входом, где должен был пройти каждый посетитель, так что никто не мог пропустить ее. Эмиль Золя, посетивший выставку вместе со своим другом Сезанном, впоследствии рассказывал, что „люди подталкивали друг друга локтями и хохотали чуть не до истерики; перед ней всегда стояла толпа ухмыляющихся зрителей".[122]

По описанию одного американского критика, на картине „изображена мощная женщина с рыжими волосами и отсутствующим взглядом безжизненных глаз. Она стоит на коврике из волчьих шкур — неизвестно по какой причине".[123]

Эта неизвестная и, видимо, неубедительная причина заключалась в чисто живописной задаче: в преодолении трудности создания гармонии различных оттенков белого, оживляемых рыжими волосами модели и несколькими пятнами света на коврике, написанном мелкими мазками. Все это было достигнуто более или менее живой техникой, не слишком отличающейся от техники Мане, за исключением того, что Уистлер предпочитал быть нежным там, где Мане был мощным.

По сравнению с насмешками, выпавшими на долю Мане и Уистлера, большинство остальных художников, выставившихся в „Салоне отверженных", прошло довольно хорошо и у публики и у критиков. Писсарро даже заслужил несколько похвальных строк от известного критика, который тем не менее советовал ему быть осторожным и не подражать Коро.

В то время как среди молодых художников вне Академии авторитет Мане после выставки так безмерно возрос, что он оказался вождем нового поколения (Сезанн, Базиль и Золя были среди тех, кто находился под большим впечатлением), одобрение

широкой публики получила „Венера" Кабанеля, выставленная в официальном Салоне. „Распутная и сладострастная", она тем не менее была признана „ни в коей мере не безнравственной" и очаровывала всех зрителей, потому что, как определил один из критиков, у нее „ритмичная поза, изгибы ее тела приятны и сделаны в хорошем вкусе, грудь юная и живая, округлые бедра совершенны, общая линия гармонична и чиста".[124] Это совершенно незначительное, но в высшей степени соблазнительное произведение было не только куплено императором, но принесло автору ленточку Почетного легиона и избрание в члены Академии.

За несколько недель до того как Кабанель был избран в Академию изящных искусств, умер единственный ее либеральный член — Эжен Делакруа. Старый, одинокий художник закрыл глаза в тот самый момент, когда многие из тех, кому во времена господства Энгра он помог своим влиянием, начали собираться вокруг своего современника Мане. Отчужденность Делакруа увеличилась в последние годы его жизни, и, возможно, он сам не знал, с каким большим уважением относилось к нему новое поколение. По существу, он совсем потерял с ним контакт. Он и не подозревал, что однажды ночью на официальном балу за ним упорно наблюдал юный Одилон Редон, который затем следовал за ним по темным улицам Парижа до самого его дома на улице Фюрстенберг, 6. Не подозревал Делакруа и того, что в этом самом доме Моне и Базиль из окна комнаты их приятеля наблюдали, как художник работает у себя в саду. Обычно им удавалось разглядеть только руку Делакруа, редко было видно больше. Они удивились, увидев, что модель не позировала в полном смысле этого слова, а свободно двигалась в то время как Делакруа писал ее, и что иногда он начинал работать только после ухода модели.[125]

Среди последних почитателей Делакруа был также молодой таможенный чиновник Виктор Шоке, тративший свое скудное жалованье на коллекционирование работ Делакруа. Шоке даже писал художнику, выражая свое благоговение, и спрашивал, не согласится ли он написать портрет госпожи Шоке. Делакруа отказался с извинениями, ссылаясь на то, что „вот уже несколько лет окончательно прекратил писать портреты из-за некоторой слабости зрения".[126]

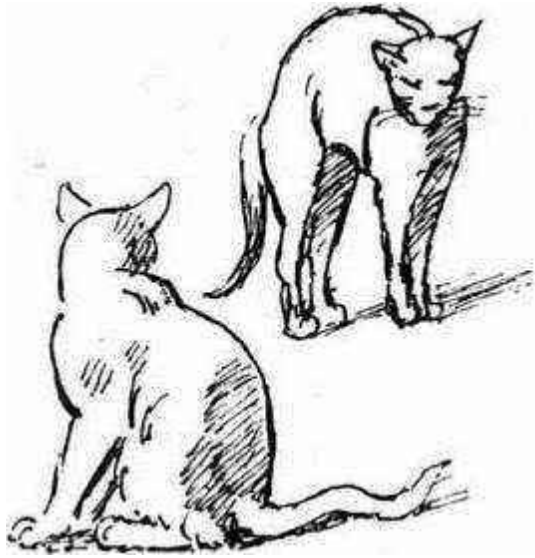
Много лет спустя, когда Шоке впервые встретился с Сезанном, именно восхищение Делакруа и положило начало их долгой дружбе. „Делакруа был посредником между мной и вами",[127] — говаривал Сезанн, и рассказывают, что у обоих на глазах были слезы, когда они вместе рассматривали акварели Делакруа,

которыми владел Шоке.

Смерть Делакруа, последовавшая 13 августа 1863 года, внушила Фантену идею написать картину в его честь. Вокруг портрета художника он сгруппировал тех из своих друзей и знакомых, кто, как и он сам, были верными почитателями гения Делакруа. Группа эта состояла почти из тех же лиц, которые отправились к Мане после того, как он впервые был выставлен в Салоне: Шанфлери и Бодлер, по существу, не любившие друг друга, Легро, Бракмон, Дюранти, Мане и Фантен, а также Уистлер. Последний просил, чтобы его друг Данте Габриэль Россетти, с которым он недавно повстречался в Лондоне, был тоже включен в картину, но Россетти не смог приехать в Париж, чтобы позировать. Как говорил Фантен, его большое полотно вышло слишком темным, так как тени он сделал слишком черными; тем не менее он был настолько удовлетворен этим произведением, что послал его в Салон 1864 года.

Едва улеглось волнение, вызванное „Салоном отверженных" и смертью Делакруа, как художественный мир снова был взбудоражен декретом императора, опубликованным 13 ноября 1863 года.[128] Хотя „Салон отверженных" оказался „провалом", поскольку широкая публика открыто встала на сторону жюри, показав своими насмешками и остротами, что считает отклонения справедливыми, комиссия, назначенная, чтобы изыскать средства исправления некоторых устаревших правил, получила одобрение императора, предложив ряд крутых мер. (Одним из наиболее активных членов этой комиссии был писатель и академик Мериме, личный друг императора и предполагаемый настоящий отец Дюранти.)

Новые правила отменяли право Академии руководить Школой изящных искусств и, в частности, ее право назначать профессоров — мера, которая глубоко задела Энгра.[129] Эти правила устанавливали также ежегодный Салон, вместо двухгодичного, и одновременно принимали меры к тому, чтобы только одна четверть состава жюри назначалась административным путем, а три четверти должны были избираться самими выставляющими художниками. К этому пункту, однако, относилось одно важное ограничение: голосовать могли только те художники, которые уже получили медаль. Поскольку все такие художники шли вне конкурса, члены жюри в результате избирались исключительно теми, кто не должен был представлять в жюри свои работы. Совершенно никаких мер не было принято к тому, чтобы возобновить устройство контрвыставки.



Менее важным пунктом, вызвавшим большое недовольство в Школе изящных искусств, было изменение возрастных ограничений (двадцать пять вместо тридцати лет) для тех, кто собирался состязаться на Римскую премию. Среди подписавших заявление протеста, в большинстве своем кандидатов на Римскую премию, был Альфред Сислей.[130] Но в целом новый декрет встретил одобрение. Адрес императору, восхваляющий его либеральные меры, подписали Добиньи, Тройон, Шентрейль (один из организаторов „Салона отверженных") и около ста других художников. Однако ни Мане, ни его друзья, по-видимому, не подписали этот адрес. Хотя они и радовались, что Академию, как говорил Сезанн, „выставили" из Школы изящных искусств, [131] они быстро поняли, что новый декрет, несмотря на кажущийся либерализм, состоял из оппортунистических полумер, не решавших основной проблемы. После проявленного по отношению к отвергнутым художникам великодушия, выразившегося в организации „Салона отверженных", правительство теперь постаралось не дать им возможности участвовать в выборах жюри; в то же время установив „выборное жюри", администрация избавлялась от ответственности. Более того, сделав Школу изящных искусств не подведомственной Академии, правительство немедленно успокоило обозлившихся академиков, назначив новыми преподавателями людей, выбранных из членов Академии. Таким образом, в целом ситуация мало изменилась, за исключением, быть может, того, что вновь назначенные профессора были менее непреклонными и более охотно шли на компромисс со вкусами публики, то есть, иными словами, они были посредственными, даже не имея своим

оправданием защиту традиций идеализма. Среди этих новых профессоров были Жером и создатель „Венеры" Александр Кабанель.

В то время как эти люди вступали в Школу изящных искусств, другие преподаватели закрывали свои мастерские. Вследствие яростных нападок, которым он подвергался, Кутюр в том же 1863 году решил, наконец, закрыть свою мастерскую и покончить с преподаванием. Несколько месяцев спустя, в начале 1864 года, Глейр сделал то же самое, хотя и по другим причинам. Угрожающая ему потеря зрения и большие трудности, связанные с оплатой расходов из тех небольших взносов, которые он получал от своих учеников, вынудили Глейра, к великому огорчению Ренуара, отказаться от своей мастерской. Но прежде чем уйти, он посоветовал и Моне и Ренуару продолжать работу и пожелал им достичь серьезных успехов уже не под его руководством.[132]

Итак, 1864 год застал Сислея, Базиля, Ренуара и Моне предоставленными самим себе.

1864 1866
БАРБИЗОН И ЕГО ХУДОЖНИКИ
НОВЫЕ САЛОНЫ
УСПЕХИ И РАЗОЧАРОВАНИЯ

В год, предшествовавший 1864, Моне и Базиль проводили свои пасхальные каникулы в Шайи, деревне на окраине леса Фонтенбло, неподалеку от Барбизона. Они отправились туда на неделю, чтобы сделать несколько этюдов деревьев на пленере, в лесах, славившихся своими огромными дубами и живописными скалами. Как только Базиль вернулся в Париж, а вернулся он, чтобы продолжать занятия медициной, по-прежнему отнимавшие половину его времени, — он сообщил своим родителям, что уезжал вместе с другом „который очень силен в пейзаже; он дал мне кое-какие советы, и они очень помогли мне… В некоторых местах лес действительно великолепен".[133] И в самом деле, лес был так великолепен, что Моне остался там один, соблазнившись хорошей погодой и начатой работой. Его кузен и наставник Тульмуш не преминул заметить, что, по его мнению, „было серьезной ошибкой так скоро бросить мастерскую", но Моне тотчас же ответил: „Я вовсе не бросил ее. Я просто нашел здесь тысячу очаровательных вещей и не смог устоять перед ними".[134]

Ровно год спустя после закрытия мастерской Глейра Моне взял своих друзей — Ренуара, Сислея и Базиля в Шайи, где они посвятили себя этюдам леса. Что касается его друзей, то это было, видимо, их первое настоящее соприкосновение с природой, к которому работа в мастерской Глейра едва ли подготовила их. Моне же благодаря своей дружбе с Буденом и Йонкиндом просто продолжал развивать навыки, приобретенные в процессе совместной работы. Его товарищи, естественно, обратились к нему за помощью. Однако вскоре они начали получать советы от более опытных художников, подлинных „мастеров Барбизона", с которыми установили непосредственную связь благодаря случайным встречам в лесах.

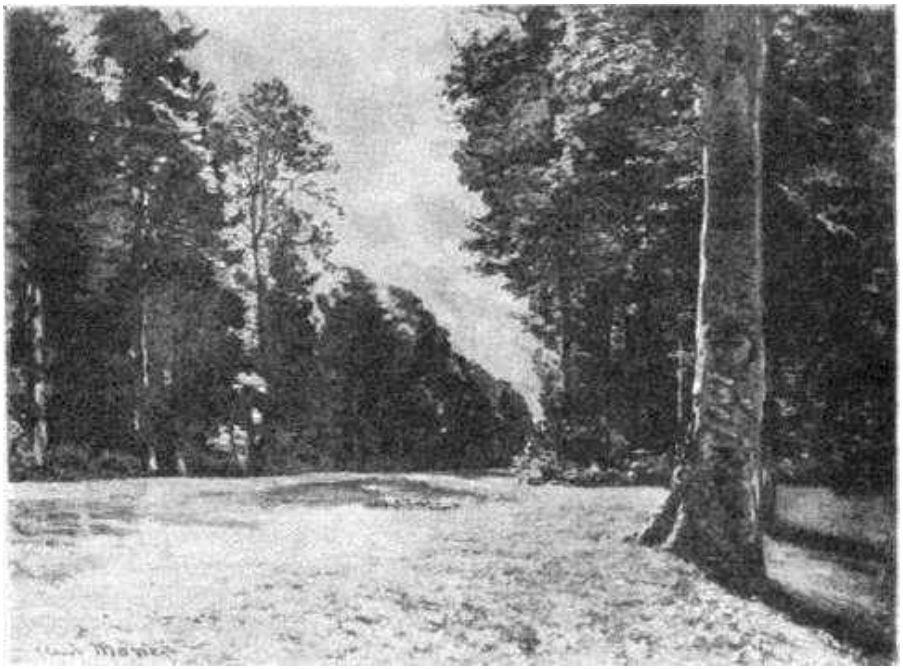
Барбизон вот уж почти двадцать лет пользовался популярностью среди художников. В 1836 году там впервые обосновался Теодор Руссо, покинув Париж, где его разочаровали постоянные неудачи в Салонах. Диаз, Милле, Жак и десятки других впоследствии присоединились к нему и поселились в крохотной деревушке рядом с лесом, окруженной с трех сторон равниной, простирающейся так далеко, как только мог охватить

глаз. Вокруг Барбизона, с его выбеленными деревенскими домиками под соломенными крышами, местами заросшими зеленым мхом, они нашли дикий пейзаж, импонировавший их стремлению уединиться и войти в тесное общение с природой; к тому же и Париж был достаточно близко, чтобы позволить себе время от времени съездить туда и не потерять связь с художественной жизнью столицы.

Что же касается Шайи, расположенного лишь в полутора милях от Барбизона и представляющего собой совсем маленькую деревню, то туда тоже часто съезжалось множество художников.

В Барбизоне были две гостиницы, монополизированные, по крайней мере летом, художниками, которые разбредались по лесу, и их зонтики мелькали повсюду, как белые точки. В харчевне Гани, где пансион стоил два франка семьдесят сантимов в день, братья Гонкуры с отчаянием заметили „однообразные омлеты, пятна на скатерти и оловянные вилки, пачкавшие пальцы".[135] Художников, однако, это мало трогало, поскольку ездили они туда не из гастрономических соображений, а потому, что Барбизон стал для них синонимом пейзажной живописи.

В Барбизоне Руссо, Диаз и их друзья, в том числе Коро и Добиньи (последние находились в более или менее близких отношениях со всей группой и работали время от времени в лесу Фонтенбло) вновь открыли природу. Они пытались забыть все официальные правила, касающиеся исторических и героических пейзажей с заученной композицией, и вместо этого старались с головой уйти в созерцание сельской природы. После долгих лет борьбы они постепенно достигали славы, отчасти благодаря неослабевающим усилиям их торгового агента Дюран-Рюэля. На Всемирной выставке 1855 года Руссо уже увидел целый зал, предназначенный для его работ. Хотя в методах и концепциях барбизонских художников имелись значительные различия, всех их роднила полная преданность природе и желание оставаться верными своим наблюдениям. Однако каждый из них умышленно видел в природе только те элементы, которые отвечали его собственному темпераменту, и запечатлевал определенный мотив, отмеченный какой-нибудь одной, своей собственной ноткой.



Моне. Дорога в Ба-Брео. 1865 г. Лувр. Париж

Руссо, скрупулезный рисовальщик, стремился сочетать подробное рассмотрение деталей с достижением общей гармонии, при которой отдельные черты не отвлекали глаз от целого. Его строгая красочная гамма подчинялась общему замыслу. Диаз же совершенствовался в изображении темной чащи, в которой пятна света или сияющего сквозь ветки неба создавали чуть ли не драматические контрасты. Фанатический противник линии, так же как и гладкой академической манеры, он любил цвет и грубую фактуру густо положенной краски. Коро предпочитал часы рассвета или заката, когда свет бывает умеренным, когда природа окутывается прозрачной вуалью, которая смягчает контрасты, прячет детали, упрощает линии, планы, скрадывает четкость форм и красок. Для Милле также гармония цвета заключалась скорее в точном равновесии света и тени, чем в сопоставлении определенных красок. Однако ни один из этих художников фактически не работал на пленере. Они большей частью довольствовались тем, что делали этюды к картинам, которые выполняли в своих мастерских, либо, подобно Коро, начинали картину на пленере, а заканчивали ее в ателье. Но, поступая так, они старались, как сказал Руссо, „сохранять нетронутым девственное впечатление от природы".[136] Милле обычно даже не делал зарисовок на пленере. Он объяснял

американскому художнику Уилрайту, что „умеет зафиксировать в памяти любую сцену и так превосходно запомнить ее, что может воспроизвести с любой желаемой точностью".[137]

Работа в мастерской, вдали от соблазнов природы, конечно, помогала достичь желаемых эффектов, но также подвергала художников опасности впасть в стилизацию, так как они передавали свои впечатления, не имея возможности проверить их на месте. Бодлер уже заметил, что „стиль имеет печальные последствия" для Милле. „Вместо того чтобы просто извлекать присущую его сюжету поэзию, — писал он, — господин Милле хочет любой ценой что-нибудь прибавить от себя".[138]

Новое поколение не могло не заметить, что чем ближе придерживались эти художники своих впечатлений, тем больше сохраняли они свою непосредственность, тем вернее избегали опасности стилизации и манерности.

Когда Моне и его друзья приехали в Шайи, хотели они того или нет, они видели лес глазами барбизонских художников. На Сислея особенно большое впечатление произвел Коро; Ренуар колебался между Коро и Курбе, в то время как Моне восхищался Милле. Но в отличие от этих мастеров они начали работать исключительно на пленере, так, как Буден учил Моне. Однажды, когда Ренуар сидел и работал в своей старой блузе живописца по фарфору, несколько бездельников потешались над его костюмом, пока их не разогнала тяжелая палка человека с деревянной ногой. Он взглянул затем на холст Ренуара и сказал: „Неплохо нарисовано, но какого черта вы пишете так черно?".[139] Этим незнакомцем был Диаз, которого могло привлечь необычное одеяние Ренуара, потому что он сам начинал свою карьеру живописцем по фарфору. По словам всех, кто с ним встречался, Диаз был бесконечно благороден и добр. Всегда веселый, невзирая на хромоту, он был „обязательным, добродушным и ласковым, как ягненок, с теми, кто ему нравился. Он не питал зависти к своим современникам и иногда покупал их картины, которые показывал и расхваливал каждому".[140] Диаз тотчас же почувствовал большую симпатию к Ренуару, а Ренуар, чем ближе узнавал этого художника, тем больше восхищался им. Зная непрочное материальное положение Ренуара (в студии Глейра ему зачастую приходилось подбирать тюбики от красок, брошенные другими учениками, и выжимать их до последней капли), Диаз предоставил в распоряжение своего юного друга собственного поставщика красок и понемногу снабжал его красками и холстами.[141] Что же касается советов, которые он давал Ренуару, то, видимо, Диаз сказал ему: „Ни один уважающий себя художник никогда не должен дотрагиваться до

кисти, если перед глазами у него нет модели";[142] хотя это едва ли был тот путь, каким он шел сам. Вскоре Ренуар перешел на более яркие краски к ужасу несколько консервативного Сислея.

Ренуар представил нового знакомого своим друзьям, которые, видимо, познакомились и с Милле, возможно, через Диаза. В противоположность последнему, Милле никогда не бывал приветлив с людьми малознакомыми и всегда сохранял тяжеловесное достоинство, не располагавшее к фамильярности. Его отношения с бывшими учениками Глейра не могли быть слишком близкими. Моне, вероятно, не встречался с ним, потому что однажды, когда он увидел в толпе Милле и хотел заговорить с ним, то один из друзей остановил его: „Не ходи, Милле ужасный человек, очень гордый и высокомерный. Он оскорбит тебя".[143]

Молодые друзья не часто встречались и с Коро. „Он вечно был окружен какими-то идиотами, — вспоминал впоследствии Ренуар, — и я не хотел быть одним из них. Я любил его на расстоянии".[144] Но однажды, несколько лет спустя, когда он все же встретился с ним, Коро сказал Ренуару: „Никогда нельзя быть уверенным в том, что сделал на пленере, всегда нужно пересмотреть это в мастерской".[145] А несчастному ученику Жерома Редону Коро сказал: „Отправляйтесь каждый год в одно и то же место, пишите одно и то же дерево.[146]

Моне и его друзья были мало связаны с Коро, но Писсарро, по-видимому, встречался с ним часто, потому что получил разрешение надписать на двух пейзажах, которые он послал в Салон 1864 года: „Ученик А. Мельби и Коро". „Так как вы настоящий художник, — сказал ему Коро, — вы не нуждаетесь в советах. За исключением одного: прежде всего должно изучать валеры. Мы все видим различно, вы видите зеленое, а я вижу серое и светлое. Но для вас это не причина не работать над валерами, потому что это основа всего, и что бы вы ни чувствовали, каким бы путем ни выражали себя, без этого нельзя создать хорошую живопись".[147] По словам его друга Теофиля Сильвестра, Коро всегда советовал своим ученикам выбирать только те мотивы, которые соответствуют их собственным впечатлениям, считая, что душа каждого человека является зеркалом, по-своему отражающим природу. Он часто говорил им: „Не подражайте, не следуйте за другими; вы останетесь позади них".[148] Нередко он также повторял: „В этюдах я рекомендую вам предельную наивность. И делайте точно то, что вы видите. Верьте в себя и в девиз: „Честность и доверие".[149]

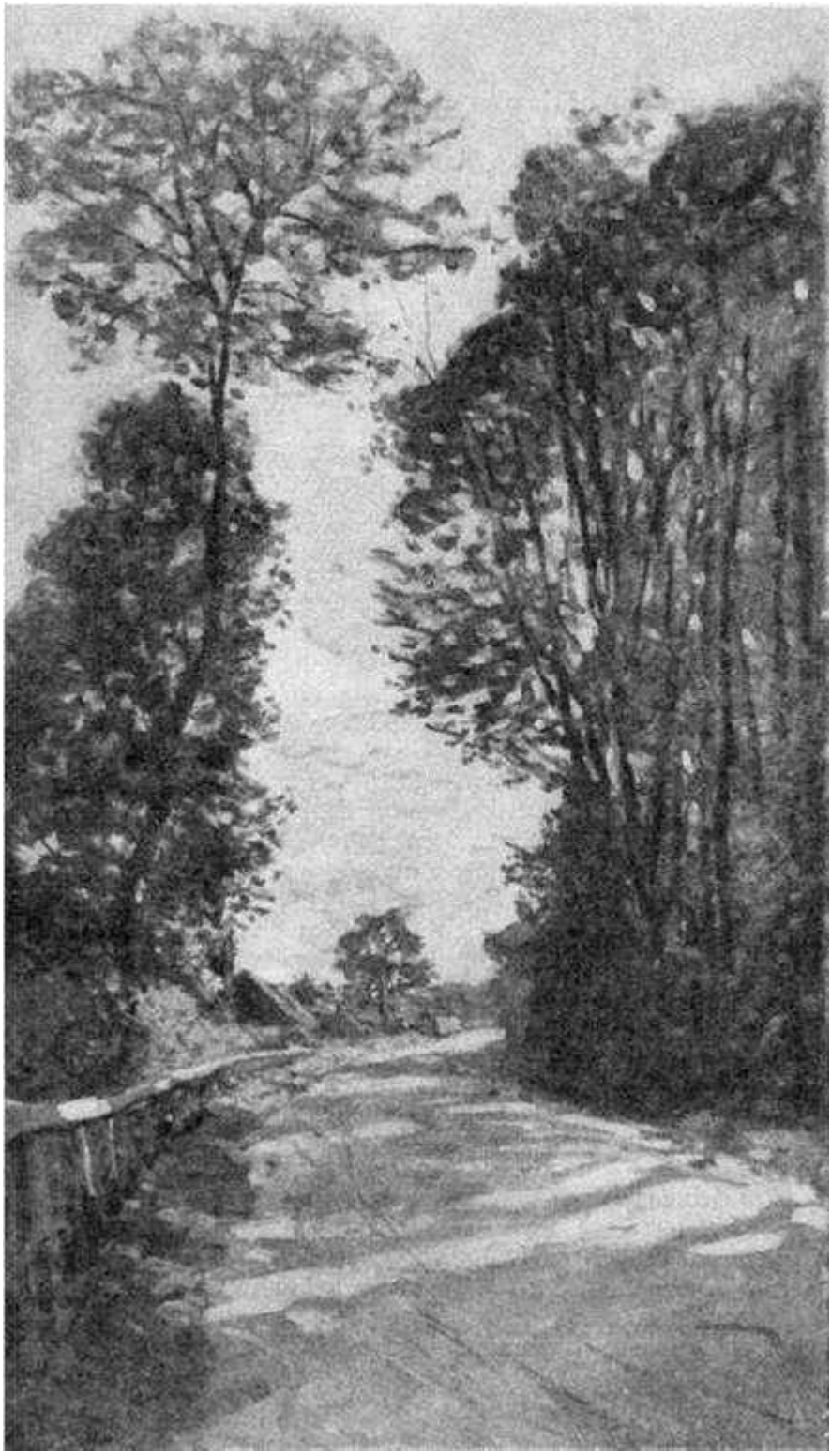
Из всех тех, кому он давал советы, Коро, видимо, больше всего симпатизировал Берте Моризо и ее сестре, настолько, что, вопреки своим привычкам одинокого человека, согласился

обедать по понедельникам в доме их родителей.

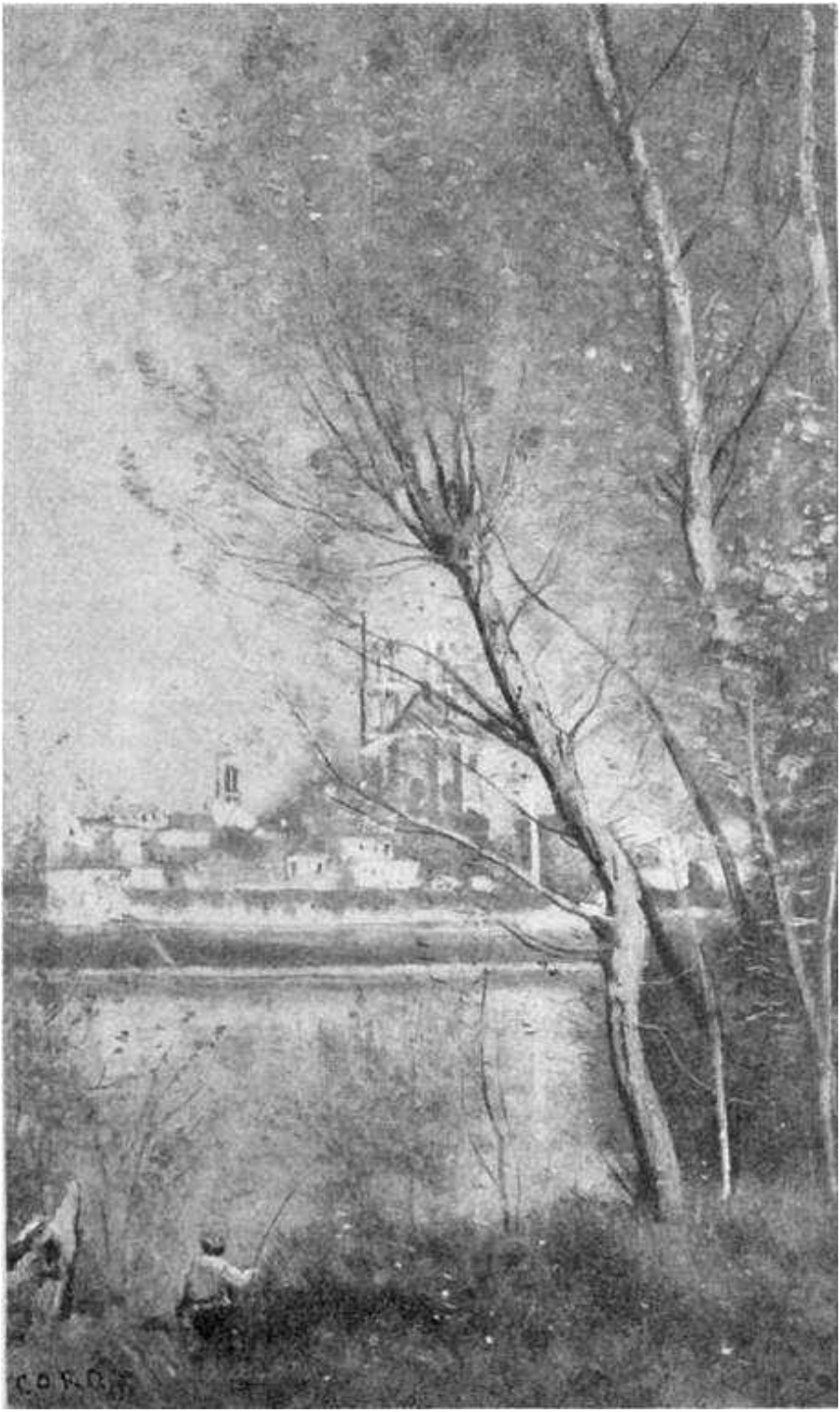
Обе молодые художницы провели лето 1863 года между Понту азом и Овером на реке Уазе, работая над пейзажем. С пылом неофитов они каждое утро очень рано отправлялись работать и послушно следовали совету Коро: „Надо работать с твердостью и упорством, не думая слишком много о папаше Коро; природа сама по себе — лучший советчик".[150]

Их учитель Удино, ученик Коро, познакомил их с Добиньи, жившим в Овере, и с Домье, чей дом находился в соседней деревушке. Берта Моризо послала два написанные летом пейзажа в Салон 1864 года, где она выставлялась впервые, но, в отличие от Писсарро, она не обозначила себя ученицей Коро, указав вместо этого своего бывшего учителя Гишара, а также Удино.

Хотя Добиньи в это время не работал в Барбизоне, его пример всегда был перед глазами Моне, который с самого начала был от него в восхищении. Из всех пейзажистов этого времени, за исключением Будена, Добиньи был единственным, кто работал непосредственно на пленере. Благодаря свежести исполнения его полотна сохраняли некоторую эскизность, что являлось серьезным препятствием для его признания. В Салоне его картины регулярно подвергались ожесточенным нападкам, и даже Теофиль Готье, обычно сочувствующий новаторским попыткам, не мог не написать: „Право, очень жаль, что этот пейзажист, обладающий такой правдивостью, таким верным и естественным чувством, довольствуется „впечатлением" и до такой степени пренебрегает деталями.



Моне. Аллея. Ок. 1865–1868 гг. Управление имуществом Французской республики



Коро. Собор в Манте. Ок. 1865–1869 гг. Музей в Реймсе

Мане. Госпожа Мане за роялем. Ок. 1867 г. Лувр. Париж

Его картины не что иное, как наброски, и притом — беглые наброски. Каждый предмет выделен только контуром, кажущимся или реальным, и в целом пейзажи господина Добиньи представляют собой только сопоставленные пятна цвета".[151]

Однако целью Добиньи как раз и было суммировать свои впечатления (в 1865 году один из критиков даже назвал его „главой школы впечатлений"),[152] и он был готов пожертвовать некоторой точностью ради того, чтобы полнее передать вечно изменяющуюся природу. Для того чтобы легче осуществить свое намерение, он уже в 1857 году выстроил на лодке маленькую кабинку, выкрашенную широкими разноцветными полосами, и на этом „кораблике" ежегодно совершал экскурсии по Уазе. Со своей небольшой лодки ему было удобно писать речное движение, так же как и берега Уазы на фоне отлогих холмов, сливающихся с уходящими белыми облаками, и их отражения в воде. Плавучая студия Добиньи под названием „Ботик", которой управлял его сын, забавляла Коро, и он сделал набросок маслом с художника, работающего посредине реки.

Несмотря на то, что Хамертон не любил работ Добиньи за

недостаточную прорисованность, этот критик в своем обозрении Салона 1863 года определил художника „как главу французских пейзажистов, во всяком случае, если судить по его славе".[153] Это утверждение кажется, однако, сильно преувеличенным, так как слава Добиньи не была упрочена даже среди его коллег художников, не говоря уже о широкой публике и критиках. Когда в 1864 году три четверти жюри в первый раз избирались всеми художниками, имеющими медали, то из всех крупных пейзажистов один Коро получил достаточно голосов, чтобы стать членом жюри, но даже он был далеко позади Кабанеля и Жерома. Глейр был избран только как заместитель, а Энгр не собрал голосов, нужных даже для такого скромного успеха.

Вскоре стало ясно, что новое жюри, с чем соглашалась даже „оппозиция", куда более разумно и великодушно отбирает картины, более справедливо и широко распределяет награды. Оно не только выделило одну комнату для отвергнутых работ[154] и наградило медалью Милле, но и приняло работы нескольких художников, отклоненные в прошлом году. Мане выставил два полотна — „Христос с ангелами" и „Бой быков в Испании", написанный не по собственным впечатлениям, поскольку он в Испании тогда еще не был. Фантен также показал две работы, одной из которых был его „Апофеоз Делакруа". Не посоветовавшись ни с Мане, ни с Фантеном, Бодлер порекомендовал их картины своему другу, одному из членов жюри, попросив, чтобы их хорошо повесили. А когда знакомый поэта критик В. Бюрже, похвалив Мане, упрекнул его в том, что он подражает Веласкесу и копирует его, а также Гойю и Эль Греко, Бодлер тотчас в письме выразил протест, утверждая, что Мане никогда не видел ни Эль Греко, ни Гойи и что такие удивительные совпадения бывают в жизни.[155]

Однако можно с уверенностью сказать, что художник видел в Лувре богатый „Испанский музей" Луи Филиппа (Мане было шестнадцать лет, когда после революции 1848 года музей этот был ликвидирован). В. Бюрже, несмотря на свои сомнения, лояльно воспроизвел письмо Бодлера и объявил, что Мане „такой, как он есть, — больше художник, чем вся банда, получающая Большие римские премии".[156]

Берта Моризо и Писсарро выставили в Салоне по одному пейзажу, а Ренуар, числясь в каталоге учеником Глейра, был представлен картиной под названием „Эсмеральда", которую уничтожил после закрытия Салона, потому что к этому времени под влиянием работы в Барбизоне решительно переменил свою точку зрения и начал более критически относиться к себе. А Мане, обескураженный яростными нападками, которым он снова

подвергался, разрезал на куски свой „Бой быков", сохранив два фрагмента.[157] Сведений о том, посылали ли что-нибудь в Салон Моне, Базиль и Сислей, нет. Что же касается Сезанна, то он был отвергнут.

Летом 1864 года у французских берегов разыгралась одна из драм американской гражданской войны, когда кораблю конфедератов, нашедшему себе убежище в Шербуре, пришлось встретиться в море с превосходящим его по силе кораблем Соединенных Штатов; Мане бросился к месту происшествия и сделал наброски для картины «Битва „Кирсежа" с „Алабамой"». Немного позже он выставил это полотно у Кадара. Примерно тогда же Мане делал этюды скачек в Лонгшане (где уже в 1862 году работал Дега), а Дега в это время сделал несколько набросков для его портрета. Дега писал также портрет Мане дома, когда тот слушал, как его жена, голландская пианистка, на которой он женился осенью 1863 года, играет на рояле. Эту картину Дега подарил Мане, но тому не понравился портрет жены, и он просто отрезал часть холста.[158]

Тем временем Писсарро писал на берегах Марны, ездил в Рош-Гюйон у Сены и навещал своего друга Пиетта на его ферме в Монфуко, работая там вместе с ним. В это же время Базиль в Париже явился на страшные экзамены по медицине. Пока он, не слишком уверенный в успехе, ожидал результатов, Моне убедил его поехать вместе с ним в Онфлёр, откуда Базиль писал родителям: „Как только мы прибыли в Онфлёр, сейчас же начали искать подходящие для пейзажа мотивы. Их легко было найти, потому что это райское место. Нельзя вообразить себе более роскошных лугов, более красивых деревьев; повсюду пасутся коровы и лошади. Море, вернее, расширяющаяся здесь Сена, создает очаровательный фон для масс зелени. Мы остановились в самом Онфлёре у булочника, который сдал нам две маленькие комнаты; питаемся мы на ферме Сен-Симеон, расположенной на горе, чуть выше Онфлёра; там мы работаем и проводим все дни. Порт Онфлёр и нормандские костюмы, с их белыми полотняными чепцами, очень интересуют меня. Я был в Гавре… Завтракал у родителей Моне; они очаровательные люди. У них прелестный дом в Сент-Адрессе, вблизи Гавра. Мне пришлось отказаться от гостеприимного приглашения провести у них весь август. Каждое утро я встаю в пять часов и рисую целый день до восьми вечера. Однако вы не должны ожидать, что я привезу с собой хорошие пейзажи; я делаю успехи — и только, а это все, чего я хочу. После того как я поработаю три-четыре года, надеюсь, буду удовлетворен собой. Скоро мне предстоит вернуться в Париж и заняться этой ужасной медициной, которую я все больше и

больше ненавижу… "[159]

Ферма Сен-Симеон, где однажды Буден поселил Курбе и Шанна, была знаменита среди работающих на побережье художников. И в самом деле, так много художников работало там — Диаз, Тройон, Кальс, Добиньи и Коро, что сельскую гостиницу над устьем Сены прозвали „Нормандским Барбизоном". Во время своего пребывания там Базиль встретился с другом Моне Буденом, но не мог долго работать вместе с ним, так как ему нужно было вернуться в Париж, где он узнал, что не выдержал экзаменов. Позже он уехал в Монпелье, и в конце концов родители разрешили ему бросить медицину и целиком посвятить себя живописи.

Вскоре после отъезда Базиля, 15 июля, Моне написал ему длинное письмо: „…Каждый день я открываю все больше и больше красот; это может свести человека с ума, мне так хочется сделать все сразу; прямо голова разламывается!.. Я очень доволен своим пребыванием здесь, хотя этюды мои далеки от того, чего бы мне хотелось; действительно, чертовски трудно сделать вещь, завершенную во всех отношениях… Ну что ж, дорогой мой друг, я намерен бороться, соскабливать, начинать снова, потому что передать то, что видишь, то, что понимаешь, — можно… После долгих наблюдений и размышлений начинаешь понимать это… В чем я убежден, так это в том, что вы работаете недостаточно и не так, как нужно. Нельзя работать с повесами, подобными вашему [другу] Вила и прочим. Лучше бы работать одному, но все же есть вещи, которые в одиночку нельзя осознать; да, все это ужасно и дело нелегкое! Я задумал великолепные вещи на то время, что пробуду в Сент-Адрессе и в Париже зимой. В Сен-Симеоне чудесно, и здесь часто расспрашивают меня о господине Базиле". [160]

Осенью, несколько недель спустя, Моне снова писал Базилю из Онфлёра: „Нас сейчас очень много в Онфлёре… Здесь Буден и Йонкинд; мы живем чудесно. Я очень сожалею, что вас здесь нет, ведь в такой компании многому можно научиться и сама природа становится все прекрасней; все желтеет, делается более разнообразным, в общем — чудесно… Могу сообщить вам, что посылаю картину с изображением цветов на выставку в Руан, в настоящий момент здесь есть очень красивые цветы… Сделайте и вы такую картину, я считаю, что это замечательная вещь для того, чтобы писать".[161]

Моне был так увлечен работой, что неоднократно откладывал свой отъезд. „Я все еще в Онфлёре, — писал он уехавшему Будену. — Мне решительно трудно расстаться с ним. Кроме того, здесь сейчас так красиво, что это необходимо использовать.

Помимо всего, я настроился сделать огромные успехи прежде чем вернусь обратно в Париж. Сейчас я совсем один, и, говоря откровенно, мне поэтому лучше работается. Старина Йонкинд уехал…"[162]

Этим же летом Моне провел некоторое время в Сент-Адрессе со своей семьей, но между ними быстро возникли новые недоразумения, и художник решил уехать с тем, чтобы не скоро вернуться. Опасаясь, что родители могут даже отказать ему в деньгах, Моне решил послать три свои картины Базилю в Монпелье. Он просил узнать, не заинтересуют ли они его соседа, коллекционера и покровителя Курбе, господина Брийя. „Среди этих трех картин, — пояснял он, — есть один просто этюд, который я начинал при вас; он полностью создан на природе, возможно, вы найдете в нем какую-то связь с Коро, но это не имеет ничего общего с подражанием, так кажется только из-за самого мотива и особенно из-за впечатления тишины и воздушности. Я делал его как можно добросовестнее, не имея в виду никого из художников".[163]

Но Брийя не купил ни одного из этих трех полотен.

Нет сомнения, что Моне был искренен, когда говорил, что во время работы не думал ни о каком другом художнике. С самого начала он выказал огромное желание учиться, но всегда старался не подражать учителям, которых выбирал себе. Он понимал стоящие перед ним трудности и необходимость развивать свое дарование, но никогда не сомневался в своих способностях и был поглощен постоянно возрастающей жаждой творчества. Ему выпало особое счастье формироваться под влиянием таких людей, как Буден и Йонкинд, которые, не стремясь обратить его в свою веру, желали помочь ему обрести свою собственную индивидуальность. Они воспитали его глаз и, несомненно, давали ему технические советы, они научили его основным законам мастерства, но уважение к природе не позволило им навязывать юноше свое собственное видение. И Моне был счастлив в их обществе, потому что они обращались с ним скорее как с товарищем, чем как с учеником, уважали его большую восприимчивость и стремление к свободе. Около них он приобретал опыт и работал все более усердно, чтобы научиться полностью управлять своими ощущениями, так же как и средствами выражения.

Так как из двух друзей Йонкинд обладал более сильным характером, то его влияние на Моне было, вероятно, решающим. В противоположность Будену, он не писал на пленере законченных пейзажей, но его наброски и акварели, сделанные на месте, его живые мазки и внутреннее ощущение цвета помогали

ему воспроизводить свои наблюдения во всей их свежести. „Люблю я этого Йонкинда, — писал друг Курбе Кастаньяри, — он художник до мозга костей; я нахожу, что он обладает подлинной и редкой чувствительностью. Все у него зависит от впечатления". [164] Для того чтобы оставаться верным своим впечатлениям, Йонкинд старался изображать не то, что знал о своем предмете, а сам предмет таким, каким он ему казался при определенных атмосферных условиях. Прежде чем приехать в Онфлёр летом 1864 года, он написал два вида апсиды собора Парижской богоматери, один в серебристом свете зимнего утра и другой в пылающих лучах заката. Разрыв между созданием этих двух картин был несколько недель или даже месяцев, но художник в обоих случаях предпочел писать с одного и того же места и изображать то, что он видел. В то время как при ярком свете каждая архитектурная деталь была ясно видна ему, те же самые детали в лучах заходящего солнца превращались в темные бесформенные массы, и Йонкинд не стал тщательно выписывать аркбутаны, потому что не мог больше четко различить их. Так, заменяя реально существующие формы формами кажущимися, Йонкинд, как до него делали Констебл и Буден, сделал атмосферные условия основным предметом своих этюдов. Моне скоро последовал его примеру, написав дорогу в Нормандии один раз под облачным небом и другой — покрытую снегом. Наблюдая, как так называемые локальные цвета и знакомые формы изменяются в зависимости от окружающей среды, он сделал решительный шаг к полному пониманию природы.

Моне вернулся в Париж в конце 1864 года с серией картин; в их числе были два морских пейзажа, которые он собирался послать в Салон. В январе 1865 года Базиль снял мастерскую на улице Фюрстенберг, 6, из которой они когда-то наблюдали сидящего за мольбертом Делакруа, и Моне присоединился к нему. Туда, в сопровождении Сезанна, пришел Писсарро повидаться со своим старым знакомым по Академии Сюиса. Пришел туда и Курбе, так как, несмотря на неустанное самолюбование, он с живым интересом относился к работам нового поколения и не считал ниже своего достоинства посещать мастерские молодых художников.

В течение зимы Моне и Базиль часто посещали родственника Базиля майора Лежона, в доме которого они встретили Фантена, Бодлера, Барбье д'Оревийи, Надара, Гамбетту, Виктора Массе и Эдмона Метра, ставшего большим другом Базиля и Ренуара. По-видимому, они не встречали там Мане, хотя он и был членом кружка Лежона. В этот период споры очень часто сосредоточивались вокруг вопросов музыки и особенно вокруг

вызывавшего громкие дебаты творчества Вагнера, к которому Базиль питал истинную страсть, разделяемую Бодлером, Фантеном и Метром. Они также горячо восхищались Берлиозом. Вместе с Ренуаром и судьей Ласко, портрет дочери которого только что напи сал Ренуар, Базиль часто посещал концерты Паделу и, если это требовалось, шумно выражал свой восторг, заглушая крики протеста. Сезанн тоже ценил „благородные интонации" Рихарда Вагнера и замышлял написать картину „Увертюра к „Тангейзеру",[165] а Фантен в это время уже выставил в Салоне 1864 года „Сцены из „Тангейзера".

Сезанн. Девушка у пианино (Увертюра к „Тангеизеру"). Ок. 1869 г. Эрмитаж. Ленинград

Фантен тогда работал над новой композицией „Апофеоз истины". В ней он снова написал портреты друзей, уже представленных в его картине „Апофеоз Делакруа", — Бракмона, Дюранти, Мане, Уистлера и себя самого, а также Астрюка — терпеливую, всегда желанную для его друзей модель (Мане написал его портрет в 1864 году), и некоторых других. Уистлер был изображен в пестром кимоно. На этот раз Фантен мог свободно включить друга Уистлера Россетти, так как в конце 1864 года он был в Париже, и Фантен в отсутствие художника приводил его в мастерскую Курбе, а также в мастерскую Мане. Но реакция Россетти на их работы была такова, что едва ли могла оправдать его появление в картине, посвященной реализму. „Есть такой человек по имени Мане, — писал матери Россетти, — в мастерскую которого меня привел Фантен и картины которого

большей частью представляют собой просто мазню, а он, кажется, одно из светил этой школы. Немногим лучше и глава ее — Курбе".[166]

После того Россетти вернулся в Лондон с убеждением, что „английским художникам стоит сейчас попытаться создать что-нибудь, так как новая французская школа — настоящие гниль и разложение.[167]

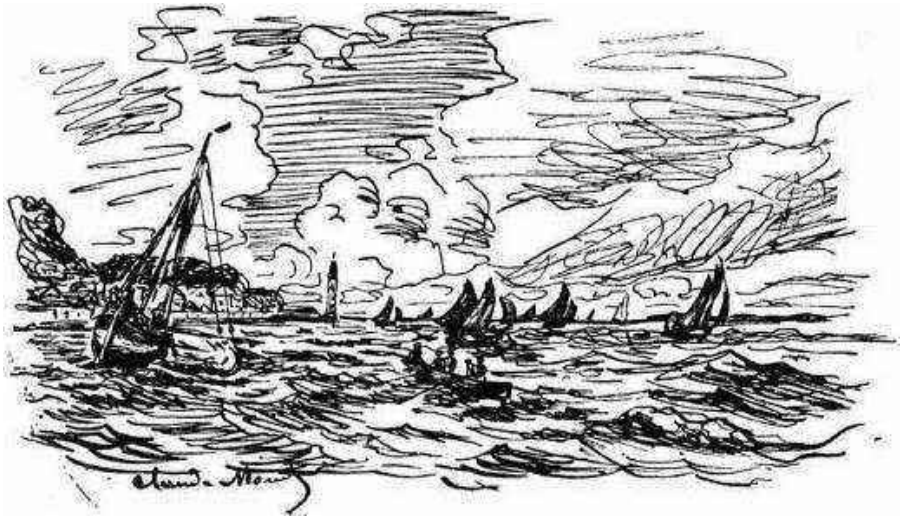
То, что Россетти счел признаком загнивания, — стремление к новым средствам выражения во всех областях художественного творчества, возбуждение, царившее среди молодых художников, оживленные дискуссии, в которых теоретические вопросы обсуждались с такой страстностью, будто от них зависела жизнь или смерть, схватки, бушевавшие вокруг картин, симфоний или книг, — все эти признаки лихорадочной интеллектуальной активности, прежде восхищавшие Моне, теперь, казалось, интересовали его гораздо меньше. Он жаждал вернуться в лес Фонтенбло, потому что задумал смелую фигурную композицию в пейзаже — сюжет, близкий к „Завтраку на траве" Мане, но в отличие от него написанный на пленере и изображающий группу отдыхающих не только при естественном освещении и в реальном окружении, но также и в свободных позах, присущих людям на обычном пикнике. Слишком большая для того, чтобы ее можно было полностью выполнить в лесу, картина эта должна была создаваться на основе многочисленных этюдов, сделанных на месте. В апреле 1865 года Моне отправился обратно в Шайи выбирать подходящее место и вскоре написал Базилю, прося приехать, чтобы одобрить его выбор, а также позировать для одной или нескольких фигур. „Я думаю только о своей картине, — добавлял он, — и если бы я знал, что не напишу ее, я бы, вероятно, сошел с ума".[168] Базиль присоединился к нему, но вскоре Моне повредил себе ногу. Несмотря на всю свою ярость, он должен был оставаться в постели. Ухаживавший за ним Базиль не знал иного средства заставить его лежать спокойно, как писать его портрет, пока он был прикован к широкой постели в их деревенской гостинице. Как только Моне встал на ноги, он с новой энергией взялся за работу, тогда как Базиль в свободное время набросал несколько пейзажей в Шайи. Курбе пришел посмотреть, как работает Моне, когда ему позировал Базиль, и познакомил обоих друзей с Коро.

По возвращении в Париж Базиль получил письмо от Ренуара (который жил тогда у Сислея в Порт-Майо) с приглашением присоединиться к ним для длительной поездки на парусной лодке. „Мы увидим регаты в Гавре. Мы намереваемся провести таким образом дней двенадцать; все это обойдется нам

приблизительно в 50 франков. Если ты поедешь с нами, я буду очень рад… Я беру с собой этюдник, чтобы делать наброски мест, которые мне понравятся. Я считаю эту затею очаровательной. Ничто не помешает нам покинуть непонравившееся место, так же как остаться там, где будет интересно. Пища самая скромная… Мы будем идти на буксире до Руана, а уж потом сможем делать все, что захочется… Поскольку ты уже бывал там, я подумал, что тебе доставит удовольствие снова увидеть места, показавшиеся тебе красивыми".[169] Но Базиль был слишком поглощен своей работой, чтоб присоединиться к Ренуару и Сислею, которые во время этого путешествия начали писать со своих лодок, так же как это делал Добиньи со своего „Ботика".

Ренуар и Сислей тоже вернулись в Фонтенбло, но, видимо, избрали местом пребывания харчевню матушки Антони в крохотной деревушке Марлотт, где, надо полагать, время от времени к ним присоединялись Моне и Писсарро. Ренуар приехал со своим младшим братом Эдмоном, который сопровождал художников повсюду, перетаскивая часть оборудования, впитывая каждое их слово и чувствуя себя ошарашенным их удивительными замечаниями. Теперь Ренуар познакомился со своим божеством Курбе, возможно, через Клода Моне.

Тем временем опять настала пора Салона! Жюри, точно в том же составе, что и в прошлом году (хотя Коро получил еще меньше голосов), еще раз проявило некоторую снисходительность по отношению к новым талантам. Фантен выставил свой „Апофеоз истины" под названием „Тост". Мане показал две картины — „Христос, оскорбляемый солдатами" и „Олимпию", написанную в 1863 году, которую послал по настоянию Бодлера.[170] Берта Моризо и Писсарро (ученик А. Мельби и Коро) тоже послали по два полотна, и оба были приняты, так же как Ренуар, представленный на выставке мужским портретом и „Летним вечером". Но тогда как Ренуар значился в каталоге учеником Глейра, Моне, выставляясь впервые, не указал имени учителя. Эдгар Дега, выставлявшийся тоже в первый раз, послал „Военную сцену из эпохи средневековья", тщательно скомпонованную, но довольно условную работу, которая, вероятно, была написана несколько лет тому назад и за которую его похвалил Пюви де Шаванн. (В каталоге 1865 года и в более позднем он числится еще так, как подписывался его отец: де Га.)

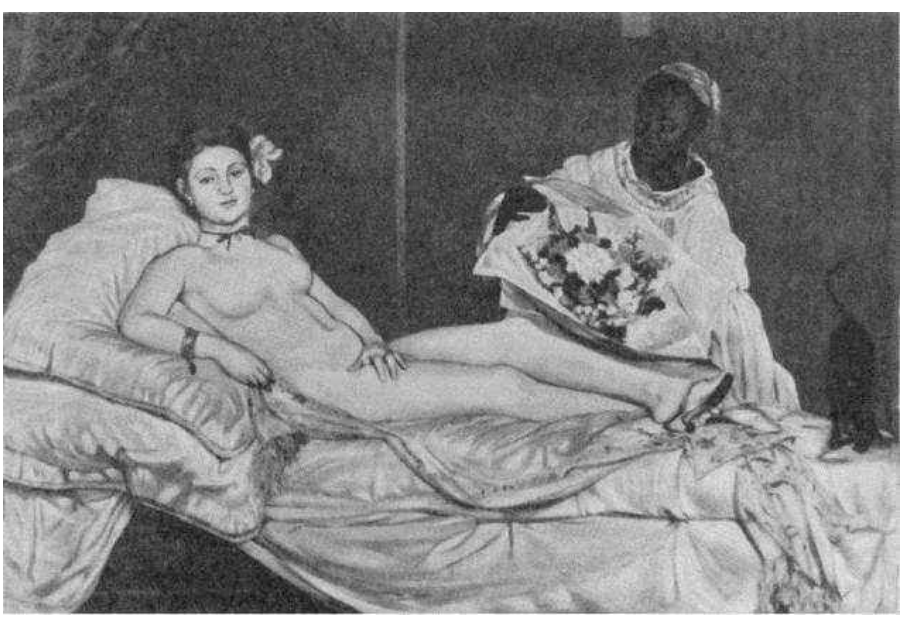


Два полотна, показанные Моне, представляли собой виды устья Сены, сделанные в прошлом году в Онфлёре. Поскольку картины в Салоне, во избежание протекционизма, развешивались теперь в алфавитном порядке, работы Моне находились в одной комнате с Мане. Когда в день открытия выставки Мане вошел в эту комнату, он был неприятно поражен тем, что несколько человек похвалили его морские пейзажи. Рассмотрев подпись на двух приписываемых ему картинах, Мане решил вначале, что это какая-нибудь дешевая шутка, и, надо полагать, тот факт, что эти морские пейзажи продолжали пользоваться большим успехом, чем его работы, не смягчил его раздражения. Он ушел в ярости и открыто жаловался некоторым друзьям: „Меня поздравляют только за не принадлежащие мне работы. Можно подумать, что это мистификация".[171] И действительно, работы Моне сразу завоевали настоящий успех, а так как они обнаруживали ту же непосредственность подхода, ту же свободу исполнения, которые характеризовали работы Курбе и его последователей (не говоря уже о сходстве его фамилии и подписи с Мане), то ничего удивительного не было в том, что при первом взгляде их приписывали автору „Завтрака на траве". Но критики не впали в эту ошибку, и в то время как некоторые из них резко возражали против картин Мане, похвалы они оставляли для Моне. В большом альбоме „Автографы Салона" появился даже набросок одной из картин Моне со следующей надписью: „Моне. Автор морского пейзажа наиболее оригинального и мягкого, наиболее сильно и гармонично написанного из выставлявшихся за долгое время. У него несколько глухая тональность, как у Курбе, но что за богатство и что за простота взгляда! Господин Моне, неизвестный вчера, с самого начала одной этой картиной создал

себе имя".[172] Это примечание было подписано „Пигаль", а за псевдонимом, несомненно, скрывался один из друзей Моне, возможно Астрюк, так как этот же альбом обнаруживает необычную симпатию автора к Йонкинду, Будену и так далее. Но не только друзья пели хвалу Моне; например, обозреватель „Gazette des Beaux-Arts" Поль Манц писал: „Склонность к гармонии цветов, чувство валеров, поразительное чувство целого, смелая манера видеть вещи и привлекать внимание зрителя, вот качества, которыми господин Моне уже обладает в высокой мере. Его „Устье Сены" внезапно остановило нас, и мы его не забудем. С сегодняшнего дня мы, конечно, с интересом будем следить за будущими успехами этого искреннего мариниста".[173]

Этот внезапный, неожиданный успех был не только большим стимулом для Моне, но он не мог не произвести благоприятного впечатления на его семью в Гавре. Однако Моне не долго оставался в Париже, наслаждаясь своим триумфом. Задуманная им большая композиция влекла его обратно в Шайи, и Базиль сообщал родителям: „Моне имел гораздо больший успех, чем предполагал. Многие талантливые художники, с которыми он не был знаком, прислали ему лестные письма. В настоящий момент он находится в Фонтенбло, и я тоже хотел бы там быть".[174]

Прежде чем Моне покинул Париж, Астрюк будто бы предложил Мане познакомить его с новым художником, но, говорят, Мане, замахав руками, отказался.



Мане. Олимпия. 1863 г. Салон 1865 г. Лувр. Париж

Мане был глубоко подавлен ужасным приемом, который встретили его картины. „Посетители толпятся, как в морге, Перед вызывающей „Олимпией" и ужасным „Ecce Homo" господина Мане", — писал Поль де Сен-Виктор.[175] А Жюль Кларети говорил об этих „двух ужасных полотнах, брошенных толпе, шутках или пародиях, как их назвать? Да, шутки. Что это за одалиска с желтым животом, жалкая модель, подобранная бог весть где и изображающая Олимпию?"[176] Курбе, чей друг Кастаньяри уже обвинял Мане в „отсутствии убедительности и искренности",[177] тоже выступил против художника, сравнивая „Олимпию" с игральной картой. Спор, возникший вокруг картин Мане, сделал его имя до такой степени известным, что Дега, шутя, мог заявлять, что друг его теперь стал таким же знаменитым, как Гарибальди.

Мане, вероятно, казалось, что все, что бы он ни сделал, оскорбляет других. Его утонченные цветовые аккорды, виртуозность, с которой он создавал гармонии черных, серых и белых цветов, оживляемые несколькими энергичными или тонкими акцентами, неожиданными и восхитительными, мастерство, в котором он сочетал ясное, чуть ли не холодное чувство линии и валеров с полным темперамента исполнением, — все эти редкие качества истинного художника, казалось, нигде не встречали ни малейшего признания. Тронутый отчаяньем Мане, Бодлер написал ему из Брюсселя подбадривающее письмо, а также просил одного их общего друга сказать Мане, „что эти более или менее яростные насмешки, оскорбления, несправедливость — замечательные вещи и что за эту несправедливость ему следовало бы быть благодарным… Честное слово, Мане обладает такими блестящими и тонкими способностями, что, потеряй он мужество, я чувствовал бы себя несчастным".[178]

Мане. Угорь и краснобородка. 1864 г. Лувр. Париж

Для Мане было слабым утешением то, что выставленная в Салоне картина Курбе, портрет его недавно скончавшегося друга Прудона, тоже была очень плохо принята и что даже почитатели Курбе говорили, что „никогда не видели у этого художника такой плохой картины".[179] И действительно, было от чего огорчаться, ибо явная неудача Курбе и так называемые „шутки" Мане привели в неистовство противников реализма. Момент казался особенно серьезным, и похоже было, что всю борьбу придется начинать сначала. „Сегодня эволюция закончена, — писал один критик. — Нет больше неогреков, и реалисты тоже стали встречаться редко, поскольку прошла болезнь, лекарство стало бесполезным. Господин Курбе… уходит на покой. Из молодых, в той или иной мере следовавших его путем, — одни изменили свои убеждения, другие оставили нас. Господин Альфонс Легро обосновался в Лондоне, господин Аман Готье… стал чрезвычайно осторожен. Господин Каролюс Дюран в Риме, и можно предполагать… он вернется оттуда неузнаваемым. Ясно, что энтузиазм падает, группа в смятении и распадается. Салон это доказывает. Один из портретистов, в определенной мере связанный с школой, об упадке которой мы говорим… господин Фантен, решив объединить в своей картине „Апофеоз истины" последних друзей

природы, с невероятным трудом собрал нескольких реалистов и, поскольку его картина не могла остаться незаполненной, он вынужден был предоставить в ней место… господину Уистлеру, который живет в тесном контакте с фантазией, и господину Мане — принцу химер. Надо признать, что в тот миг, как создатель „Олимпии" сможет сойти за реалиста, снова начнется вавилонское столпотворение, — я бы сказал, что реалистов больше не существует.[180]

Был ли Мане реалистом или нет, но он внезапно почувствовал настоятельное желание покинуть Париж. Он решил поехать в Испанию, надеясь, вероятно, что знакомство со страной, чья жизнь и чьи художники играли такую большую роль в его замыслах и воображении, снова вдохновит его. Однако Мане не придерживался маршрута, который разработал для него Астрюк, и провел в Испании только две недели, написав Фантену, что Веласкес решительно был „художником из художников. Он не поразил, а восхитил меня…"[181] Но и это короткое пребывание произвело на художника глубокое впечатление. Привлекаемый в равной мере экзотикой и повседневным бытом, Мане теперь чувствовал, как его мечты об Испании заменились истинным знанием страны, оказавшейся менее романтической, чем он думал. Казалось, он понял, что то, что делали испанские мастера, изображая свой народ, и что так восхищало его, он мог с тем же успехом сделать в отношении современного ему Парижа. Он покинул Испанию, потеряв некоторые живописные иллюзии, но обогащенный новым подходом к окружающей его действительности. Так „испанский период" его творчества после поездки в Испанию пришел к внезапному концу. Исключение составляли несколько сцен боя быков, которые он написал вскоре после своего возвращения по этюдам, сделанным в Мадриде.

А Моне тем временем снова работал на побережье, на этот раз в компании Будена и Курбе, к которым присоединился и Уистлер. Моне, по существу, в первый раз работал рядом с Курбе и, несомненно, должен был извлечь новые преимущества из этого опыта. Тот же самый „широкий принцип" Курбе, который когда-то очаровал колеблющегося Будена, теперь нашел куда более быстрый отклик у Моне, потому что он ощущал потребность в широкой технике и чуть ли не в грубом стиле. Работая на пленере, Курбе был великолепен в своей уверенности, поразителен в искусстве обращения с кистями и шпателем, поучителен в умении сочетать утонченное с грубым и восхитителен в своем воодушевлении, которое приводило в восторг окружающих и, передаваясь им, заставляло лихорадочно работать.

„Курбе, — вспоминал впоследствии Моне, — писал всегда на темном фоне, на холстах, загрунтованных коричневым, — удобный метод работы, который он пытался передать и мне. На таком холсте, — говорил Курбе, — вы можете располагать ваши света, ваши цветовые массы и тотчас же видеть результат".[182]

Но Моне не последовал его примеру, он предпочитал белый холст, как это впервые сделал Мане. Отбросив вековую традицию (которую продолжал уважать Дега), Моне отказался представлять себе свои картины как сопоставление светлых и темных масс, пространство вокруг которых заполнялось промежуточными валерами. Работая на белом холсте, он мог устанавливать свою шкалу валеров,[183] не заботясь о немедленных результатах. Хотя его метод требовал большего напряжения, больших усилий зрительного воображения — потому что, пока холст не был

окончательно покрыт, он не мог ощутить равновесия гармоний, — зато он был вознагражден более светлой тональностью, которой достигал, несмотря на то, что в большинстве случаев употреблял непрозрачные краски.

Хотя Моне не принял манеры старых мастеров, в которой работал Курбе, он благодаря ему начал отдавать предпочтение более крупным полотнам, предпочтение, разделяемое всеми его друзьями. Стремясь дать выход обуревавшей их энергии, они почитали за ничто покрыть тридцать квадратных метров холста, время от времени употребляя шпатель, который так любил Курбе. Большие холсты вынуждали художников писать широко и энергично, но в то же время они обязывали их работать, переходя от одной части к другой, что угрожало единству целого, а также мешало работать непосредственно на пленере. „Я видел Курбе и других, которые отваживаются писать на больших холстах. Счастливчики! — писал своему брату Буден. — Моне предстоит покрыть один такой холст длиною в двадцать футов".[184]

Работая в Трувиле, куда прибыл также Добиньи и где с ним, очевидно, впервые встретился Моне, Курбе завоевал огромную популярность среди светской публики, приезжающей на лето. Его мастерская, как он говорил, была наводнена двумя тысячами дам, но среди этого наплыва посетителей привлекала лишь „красота изумительной рыжеволосой девушки, чей портрет я начал".[185] Это была Джо, ирландка, возлюбленная Уистлера, та самая, которая позировала ему для знаменитой „Белой девушки" из „Салона отверженных". В ее портрете, принадлежащем кисти Курбе, в отличие от его морских пейзажей, ощущается некоторый недостаток энергии. Этим и объясняется, почему он теперь понравился публике, до того не слишком любившей „грубости" Курбе.

Курбе. Волна. Музей изобразительных искусств им. Пушкина. Москва

Моне. Портрет Камиллы. 1866 г. Частное собрание. Монреаль

Сислей и Ренуар продолжали тем временем работать в Марлотт, неподалеку от леса Фонтенбло, где Сислей писал один из уголков деревушки, пейзаж, предназначавшийся для следующего Салона; Моне также вернулся сюда, чтобы закончить свое большое полотно „Завтрак на траве". В течение первых недель 1866 года, несомненно из-за невозможности работать на пленере, Ренуар написал кое-кого из своих друзей сидящими вокруг стола в харчевне матушки Антони. Это была большая композиция в духе Курбе. В числе других там были изображены художники Лекер, Сислей, перед которым лежит газета „l'Evenement" (ее редактором только что был назначен друг Сезанна Золя), белый пудель Лекера и Нана, дочь матушки Антони, говорят, щедро дарившая свою благосклонность постояльцам своей матери, которая также видна на заднем плане.

На стене можно разглядеть карикатуру на Мюрже, автора „Жизни богемы".

В Париже Базиль решил переехать на новую квартиру. Моне не последовал за ним. „Я не огорчен тем, что некоторое время поживу один, — писал Базиль своим родителям. — Жизнь вдвоем имеет множество неудобств, даже если есть подлинное взаимопонимание".[186] Он упоминает также две картины, подготовлен ные для Салона; одна из них изображала девочку, сидящую за пианино. „Не имея возможности взяться за большую композицию, — объяснял Базиль, — я старался как можно лучше написать самый простой сюжет. Кроме того, по-моему, сюжет имеет мало значения, если то, что я делаю, интересно с точки зрения живописи. Я выбрал современную жизнь, потому что лучше всего понимаю ее, выбрал то, что представляет наиболее живой интерес для людей живых, и из-за этого картину мою отклонят. Я ужасно боюсь оказаться отвергнутым, — добавляет он [ведь он в первый раз посылал картину в Салон], — так что одновременно хочу послать натюрморт с рыбой, его, вероятно, примут… Если меня отвергнут, я обеими руками подпишу петицию с требованием устроить выставку отверженных".[187]

Сезанн имел еще меньше иллюзий относительно того, что будет принят. Он поистине наслаждался тем, что работы его заставляли Академию „краснеть от ярости и отчаяния".[188]

Поскольку в каждом отказе он видел доказательство своей оригинальности, то не огорчался ими. Судя по словам одного из его товарищей, он, наоборот, „надеется быть отвергнутым, а знакомые художники готовят ему овацию".[189] Что же касается его друга Писсарро, то перед тем как послать свои работы в Салон, он имел серьезный спор с Коро. Коро был очень строг и не одобрял новой тенденции, которую обнаружил его ученик под некоторым влиянием Курбе и Мане. В результате Писсарро больше не подписывался как ученик Коро.[190] В то время как в Шайи Моне накладывал последние мазки на свое большое полотно, Курбе, привязавшийся к нему настолько, что даже помогал материально, посетил его и в последнюю минуту предложил сделать кое-какие изменения. Моне послушался совета, о чем сожалел потом, так как картина, предназначавшаяся для Салона, в своем новом виде не удовлетворяла его. Он снял ее с подрамника, скатал и, не имея возможности расплатиться со своим хозяином, оставил ее в Шайи, где она начала плесневеть.[191] Вместо нее он в несколько дней написал большой, во весь рост, портрет молодой девушки Камиллы, с которой, видимо, незадолго до того встретился и которой вскоре суждено было делить с ним его нищету, его надежды, его разочарования.

1866 1868
ЗОЛЯ КАК КРИТИК ИСКУССТВА
ЕЩЕ ОДНА ВСЕМИРНАЯ ВЫСТАВКА
ПЛАНЫ ГРУППОВОЙ ВЫСТАВКИ
У МОНЕ СНОВА ТРУДНОСТИ

Среди членов жюри 1866 года был не только Коро, но и Добиньи, который так же, как до него Делакруа, старался теперь убедить своих коллег более широко принимать картины. Когда обсуждалась картина Сезанна — портрет его друга Валабрега, пастозно написанный, Добиньи делал все, что мог, но безуспешно. Валабрег сообщил одному из своих приятелей: „Поля несомненно не допустят на выставку. Какой-то филистер из жюри, увидев мой портрет, воскликнул, что он написан даже не ножом, а пистолетом. Уже возникло множество споров. Добиньи сказал несколько слов в защиту портрета. Он заявил, что предпочитает чересчур смелые картины серым и ничтожным, которые выставляются в каждом Салоне. Ему не удалось убедить их".[192]

Это новое отклонение не было неожиданным для Сезанна. Возможно, оно даже меньше расстроило его, чем в предшествующие годы, так как его друг Антуан Гильме, с которым он повстречался в Академии Сюиса, только что показал некоторые из его натюрмортов Мане, и тот счел, что они „мощно сделаны". В связи с этим Сезанн побывал у Мане, а Мане, в свою очередь, обещал зайти к нему в мастерскую. „Сезанн очень счастлив, — отмечал Валабрег, — хотя он по обыкновению не распространяется о своем счастье и не подчеркивает его".[193]

В этом году самому Мане повезло не больше, чем Сезанну: члены жюри, увидев, что их терпимость по отношению к нему не вызвала одобрения критиков, на этот раз отвергли две картины, представленные им. Гильме и еще нескольких молодых художников „реалистической школы" постигла та же участь. Тем не менее у Моне были приняты и „Камилла" и „Дорога в лесу Фонтенбло", тогда как предчувствия его друга Базиля сбылись: его „Девочка у пианино" была отвергнута, и только один натюрморт с рыбой, который был ему менее дорог, был принят в. Салон. Базиль, как это раньше сделал Ренуар, назвался в каталоге учеником Глейра, так же поступил Сислей, выставивший две картины. Из четырех друзей, посещавших студию Глейра, только

Моне никогда не указывал имя своего бывшего учителя.

У Писсарро, опять обозначившего себя учеником А. Мельби, на этот раз был принят один пейзаж; у Берты Моризо снова были выставлены два, а Дега показал сцену скачек. Что же касается Ренуара, то он с таким нетерпением ожидал результатов, что отправился во Дворец промышленности и сидел там, пока не кончилось заседание жюри. Но когда он увидел Коро и Добиньи, то так оробел, что не спросил их о своей картине. Вместо этого он выдал себя за друга Ренуара и спросил, принята ли его работа. Добиньи тотчас же вспомнил картину, описал ее Ренуару и прибавил: „Мы очень огорчены за вашего друга, но картина его отклонена. Мы сделали все, что могли, чтобы предупредить это; десять раз снова поднимали о ней вопрос и не добились ее принятия. Но чего можно было ожидать — нас было всего шесть против всех остальных. Ему следует подать петицию и требовать выставки отверженных".[194]

Неизвестно, последовал ли Ренуар этому совету и протестовали ли Базиль, Гильме и Мане по поводу отклонения их картин. Сезанн, во всяком случае, протестовал. Когда его первое письмо директору изящных искусств графу Ньюверкерке осталось без ответа, он, не колеблясь, отправил второе, датированное 19 апреля 1866 года.

„Милостивый государь, — писал Сезанн, — недавно я имел честь обратиться к вам по поводу двух картин, только что отклоненных жюри. Поскольку я не получил ответа, я вынужден подчеркнуть причины, заставившие меня обратиться к вам. Так как вы, несомненно, получили мое первое письмо, мне незачем повторять сейчас доводы, которые я считал необходимым привести. Удовлетворюсь, заявив еще раз, что не могу принять несправедливое суждение моих коллег, коих я не уполномочивал оценивать меня. Я пишу вам, чтобы настоять на своем требовании. Я хочу обратиться к мнению публики и показать ей свои картины, несмотря на то, что они были отвергнуты. Требование мое не кажется непомерным, и, если бы вы спросили всех художников, находящихся в моем положении, они бы все без исключения ответили, что не признают жюри и желают тем или иным путем принять участие в выставке, и это должно быть доступно для каждого серьезно работающего человека. Поэтому пусть будет восстановлен „Салон отверженных". Пусть я даже буду выставлен там один, я страстно желаю, чтобы публика по крайней мере узнала, что я не хочу, чтобы меня смешивали с господами из жюри, так же, как они не желают, чтобы их смешивали со мной. Надеюсь, сударь, что вы не ответите мне молчанием. Мне кажется, что любое пристойное письмо

заслуживает ответа".[195]

Это письмо, которое, по-видимому, отражало настроение всей группы, было принято не более благосклонно, чем предыдущее. Если Сезанна вообще удостоили ответа, то о содержании его можно легко судить по заметке, сделанной чиновником на полях оригинала. „Он требует невозможного. Мы видели, как несовместима с достоинством искусства была выставка отверженных, и она не будет возобновлена".

Нет никаких сомнений в том, что написать это письмо Сезанну помог его старый друг Золя; свойственное ему, как журналисту, искусное сочетание дерзости, чувства собственного достоинства и насмешливости можно очень легко обнаружить. Даже до того, как в Париже к нему присоединился Сезанн, Золя выказывал большой интерес к искусству, но с тех пор как он вместе с Сезанном (сводившим его в мастерские некоторых своих друзей) посетил „Салон отверженных", проблемы новых направлений в искусстве целиком захватили его. Через Сезанна он познакомился с Писсарро, Гильме и другими, в чьей компании зачастую обсуждались картины Мане, а работая в издательстве Гашетта, он повстречался с Дюранти,[196] который тоже говорил ему о Мане. В январе 1866 года, после того как он опубликовал довольно печальный и сентиментальный роман, посвященный Сезанну, не привлекший большого внимания, Золя оставил Гашетта и стал рецензировать книги для широкочитаемой ежедневной газеты „l'Evenement".

В 1865 году он уже обсуждал посмертно напечатанную книгу Прудона „Принципы искусства и его социальное назначение" и посетил мастерскую Курбе, прежде чем во имя независимости раскритиковать теории друга художника. Прудоновскому определению искусства как „идеалистического изображения природы и нас самих в целях физического и морального совершенствования человеческого рода" он противопоставил свое собственное определение произведения искусства как „частицы мироздания, увиденной сквозь призму могучего темперамента". Золя подчеркивал значение „темперамента", так же как его подчеркивал Бодлер, восхищаясь Мане. Золя утверждал, что его собственное восхищение Курбе было обусловлено не социальными взглядами художника, а „энергичной манерой, в которой он воспринимал и передавал природу".[197]

Из долгих дискуссий с Сезанном и его друзьями Золя вывел заключение, что художник „существует своими собственными достоинствами, а не достоинствами выбираемых им сюжетов". „Предмет или человек, которых изображают, являются лишь предлогом, — писал он; — гениальность заключается в том,

чтобы представить этот предмет или человека в новом виде, более правдивом или более возвышенном. Что касается меня, то меня трогают не дерево, не лицо, не предложенная мне сцена. Меня трогает художник, которого я вижу в этом произведении, могучий индивидуум, оказавшийся в состоянии создать, наряду с божьим миром, свой собственный мир, мир, который глаза мои не смогут забыть и который они узнают везде.[198]

Эти взгляды Золя решил развить в целом ряде статей, особенно после того как узнал о многочисленных отклонениях картин в жюри и стал свидетелем провала требования Сезанна открыть новый „Салон отверженных". Согласно своей просьбе, он получил специальное поручение сделать для газеты "l'Evenement" обзор Салона 1866 года и взялся за работу даже раньше, чем открылся Салон. В кратком сообщении, анонсирующем его статьи, он заявлял в адрес жюри: „Я должен предъявить им страшное обвинение. Несомненно, я досажу многим людям, так как я твердо решил говорить грубую и страшную правду, но я испытываю внутреннее удовлетворение, изливая весь гнев, накопившийся у меня в сердце".[199]

Первые две статьи Золя были посвящены жюри, системе выборов его теми лицами, которые сами не должны были представлять картины на его рассмотрение, а также манере, в какой оно выносило свои решения, руководясь в большинстве случаев безразличием, завистью, злым умыслом. Он говорил о принципах жюри (или, точнее, об отсутствии таковых), согласно которым оно „кромсает искусство и предлагает толпе лишь изуродованный труп". Кульминационным пунктом разоблачений Золя было требование открыть новый „Салон отверженных": „Я умоляю всех моих коллег присоединиться ко мне. Я бы хотел возвысить голос, иметь силу, чтобы добиться открытия этих выставочных зал, где публика будет по очереди судить и судей и осужденных".[200]

Как только Золя взялся за серию этих статей, он навестил Мане, которому его представили Гильме и Дюранти. В мастерской художника он рассмотрел отвергнутые картины и его ранние работы, обсудил с Мане его отношение к насмешкам публики. В результате этого визита Золя остался под большим впечатлением от художника и его таланта. Он написал специальную статью, посвященную отвергнутому художнику, — небывалая вещь в обозрениях Салона. Анализируя творческую индивидуальность Мане, Золя зашел так далеко, что предсказал: „Место господину Мане в Лувре уже обеспечено, так же как каждому художнику, обладающему подлинным и оригинальным темпераментом".[201] Для того чтобы доказать, что он не покровительствует ни одной

определенной школе или группе, Золя в следующей статье проанализировал картины реалистов в Салоне. „Слово „реалист" ничего не значит для меня, утверждающего, что реальное должно подчиняться темпераменту", — говорил он, объясняя, что его мало трогает реалистический сюжет, если он не трактован в индивидуальной манере. Он очень хвалил Моне, с которым еще не был знаком лично, но о ком ему рассказывали Сезанн и Писсарро. „Вот это темперамент, вот это мужчина среди толпы евнухов, — восклицал он. — Тонкий и смелый интерпретатор, знающий, как использовать каждую деталь, не впадая в сухость". [202]

А между тем редакция "l'Evenement" была завалена протестующими, возмущенными и угрожающими письмами, требующими „улучшить отдел критики, передав его в чистые руки". Вынужденный удовлетворить своих читателей, редактор договорился с Золя, что напечатает всего три его статьи (вместо предполагавшихся двенадцати). Одновременно критику не столь еретических убеждений было поручено то же количество статей, чтобы он мог увенчать славой официальных художников, талант которых отрицал Золя. Но возмущенный Золя даже не воспользовался этой договоренностью и ограничился только двумя статьями. В одной из них он обсуждал упадок некоторых мастеров, которыми прежде восхищался, а именно Курбе, Милле и Руссо, обвиняя их в утрате силы и объясняя их нынешний успех тем, что „восхищение толпы всегда бывает обратно пропорционально степени гениальности. Чем вы посредственнее, тем больше вами восхищаются и понимают вас". [203]

Последнюю статью Золя посвятил художникам Салона, которых почитал, — Коро, Добиньи и в особенности Писсарро (последний попал на выставку после больших затруднений, преодоленных, видимо, благодаря настойчивости Добиньи). „Господин Писсарро неизвестен, о нем, вероятно, никто не будет говорить, — писал Золя, — я считаю своим долгом, прежде чем уйти, горячо пожать ему руку. Благодарю вас, сударь, ваш зимний пейзаж на добрых полчаса освежил меня во время моего путешествия по великой пустыне Салона… Вам следует понять, что вы никому не понравитесь и что картину вашу сочтут слишком пустой, слишком черной. Тогда на кой же черт вы обладаете таким пороком, как умение основательно писать и честно изучать природу… Строгая и серьезная живопись, забота о предельной правде и точности, непреклонная и сильная воля… Вы великий искатель, сударь, вы художник, которого я люблю". [204]

Может показаться удивительным, что Золя нигде не упоминает Сезанна, даже среди тех художников, по отношению к

которым жюри было чересчур сурово. Но в те дни он считал, что Сезанн еще не проявил в полной мере свой талант, тем более, что и сам художник очень редко бывал удовлетворен своими произведениями. Золя, видимо, ожидал от него более значительных работ. Тем не менее, когда Золя издал свои статьи небольшой брошюрой, напечатанной в мае 1866 года, под заглавием „Мой Салон" и с эпиграфом: „В картине я прежде всего ищу человека, а не картину", он написал специальное предисловие, в форме письма, „Моему другу Полю Сезанну". В нем он превозносил их десятилетнюю дружбу. „Ты — вся моя юность, — писал он, — ты всегда был причастен к каждой моей радости, к каждому горю, наше сознание развивалось рядом… Мы переворошили массу устрашающих идей, мы изучили и отбросили все системы и после такого напряженного труда мы сказали себе: все ложь и глупость, кроме жизни — могучей и неповторимой".[205] И Сезанн в ответ на эту дань, подтверждающую его духовное сотрудничество в „Моем Салоне", писал шпателем огромный портрет своего отца, читающего газету, на которой большими буквами проставлен заголовок: "l'Evenement".

Из всех друзей, выставившихся в Салоне, наибольший успех снова выпал на долю Моне, хотя картины его и были плохо повешены. Золя был не единственным, признавшим этот могучий талант. Бюрже хвалил и „Камиллу" и „Дорогу в лесу Фонтенбло", заявляя, что „истинный художник может сделать все, что захочет".[206] Кастаньяри тоже написал несколько доброжелательных строк, расхваливая Моне и приветствуя его как новое пополнение лагеря „натуралистов" (под этим термином он объединил „всю молодежь — идеалистов и реалистов").[207] Даже те обозреватели, которым не нравилась „Камилла", уделяли ей значительное место, а Астрюк умудрился представить молодого художника Мане, и тот принял его так же дружелюбно, как незадолго до этого принял Сезанна. Успех Моне был полным, когда Эрнест д'Эрвийи написал поэму о „Камилле", опубликованную в журнале „L'Artiste", и когда ему было поручено сделать уменьшенное повторение картины, которое один торговец предназначал для Америки.[208]

Сезанн. Портрет отца художника, читающего „l'Evenement".

1866–1868 гг. Частное собрание. Париж

Газеты снова донесли имя Моне до Гавра и помогли ему еще раз завоевать уважение семьи. Вместе с уважением, по крайней мере на некоторое время, возобновилась и денежная помощь.

Определение „натуралист", придуманное Кастаньяри еще в 1863 году, красноречиво свидетельствует о том, что усилия нового поколения больше уже не определялись словом „реализм". Курбе и особенно Прудон сузили его смысл до такой степени, что оно стало относиться не столько к замыслу и технике, сколько к сюжету. Романтический интерес Мане к Испании, исключительная преданность других художников пейзажу, их абсолютное равнодушие к социальному значению сюжетов привели к необходимости создать для них новое слово.

„Натуралистическая школа, — объяснял Кастаньяри, — утверждает, что искусство есть выражение жизни во всех ее проявлениях, на всех ее стадиях и что единственная его цель воспроизводить природу с максимальной интенсивностью и силой: это истина, равная науке. Натуралистическая школа восстанавливает нарушенные связи между человеком и природой. Вторгаясь в жизнь полей, которую она изображает с такой первобытной силой, и в жизнь города, которая таит для нее возможность самых великолепных побед, школа эта стремится охватить все формы видимого мира. Она уже вернула линии и цвету их истинное значение, и они стали неотделимы друг от друга. Снова поставив художника в центре современной жизни, заставив его мыслить, она определила подлинную полезность, а следовательно, и моральность искусства".[209]

„Откуда она взялась? — спрашивает Кастаньяри. — Она — порождение современного рационализма. Она — порождение нашей философии, которая вернула человека в общество, откуда его изъяли психологи, и сделала социальную жизнь общества главным объектом наших исследований. Она — порождение нашей морали, которая, заменив неопределенный закон любви императивной идеей справедливости, установила связи между людьми и по-новому осветила проблему судьбы. Она — порождение нашей политики, которая, сделав принципом равенство людей и целью — равенство условий, уничтожила лживые иерархии и ложные различия. Она — порождение нас самих, всего того, что заставляет нас думать, двигаться, действовать".

„И, — прибавлял Кастаньяри, — натурализм, принимающий все реальности видимого мира и в то же время все пути познания этих реальностей, — есть… противоположность всякой школе. Он

далек от того, чтобы устанавливать границы, он уничтожает все преграды. Он не насилует темперамент художника, он дает ему свободу. Он не сковывает индивидуальность художника, он окрыляет его. Он говорит художнику: „Будь свободен!"[210]

Если Мане и его друзей, казалось, мало трогал термин „натурализм", то Золя горячо принял и использовал его — и в связи со своими друзьями художниками и в связи со своими собственными литературными тенденциями. И все же называли ли они себя „натуралистами" или нет, верно то, что определение Кастаньяри на редкость соответствовало усилиям молодых художников.

Моне тем временем без помех по-прежнему посвящал себя тому, что называл „экспериментами со светом и цветом".[211] Он решил сделать несколько городских пейзажей и работал на балконе Лувра, откуда написал вид церкви Сен-Жермен л'Оксерруа, а также „Сад инфанты" с Пантеоном на заднем плане. Это полотно он продал Латушу, владельцу небольшого магазина красок, где его покупатели художники имели обыкновение встречаться по вечерам. Латуш иногда также приобретал их картины и выставлял в своей витрине. Когда он таким образом выставил для продажи „Сад инфанты" Моне, то Домье раздраженно потребовал, чтобы он убрал из окна этот „ужас", Диаз же проявил большой энтузиазм и предсказал, что Моне далеко пойдет. Мане будто бы тоже остановился на улице и презрительно сказал нескольким друзьям: „Посмотрите только на этого молодого человека, который пытается работать на пленере. Разве старые мастера думали о подобных вещах".[212] Но мечты Моне шли дальше: он хотел сейчас писать большие фигурные композиции исключительно на пленере. В Виль д'Авре, возле Сен-Клу, где он провел лето (и где обычно жил Коро), он у себя в саду вырыл канаву, в которую мог опускать большой холст для того, чтобы иметь возможность прописать его верхнюю часть. Так он написал картину „Женщины в саду", для которой позировала Камилла; Курбе время от времени заходил к нему и забавлялся, наблюдая за его работой. Когда однажды Курбе застал его без дела и спросил, почему он не работает, Моне объяснил, что ждет солнца. „Неважно, — ответил Курбе, — вы могли бы пока писать пейзаж заднего плана".[213] Моне не воспользовался этим советом, так как знал, что может достичь полного единства только в том случае, если вся картина будет написана при одинаковых условиях освещения, иначе, казалось, хлопоты, связанные с выполнением картины на открытом воздухе, теряли всякий смысл.

В этот период Моне работал большими кистями, делая

быстрые мазки, он густо накладывал краски и наслаждался шероховатой фактурой. Он твердо придерживался форм, однако большей частью обращался с ними как с плоскими поверхностями, что компенсировал интенсивностью теней. Хотя эти тени уже не битюмные, как в картинах официального Салона (наоборот, они иногда удивительно светлы по тону), — их тяжелые массы резко делят полотно на освещенные и затененные части. Его непрозрачные краски передают свет, не будучи сами пронизаны им. Моне иногда противопоставлял им яркие пятна чистых синих или желтых цветов, звучные акценты которых оживляют всю композицию.[214]

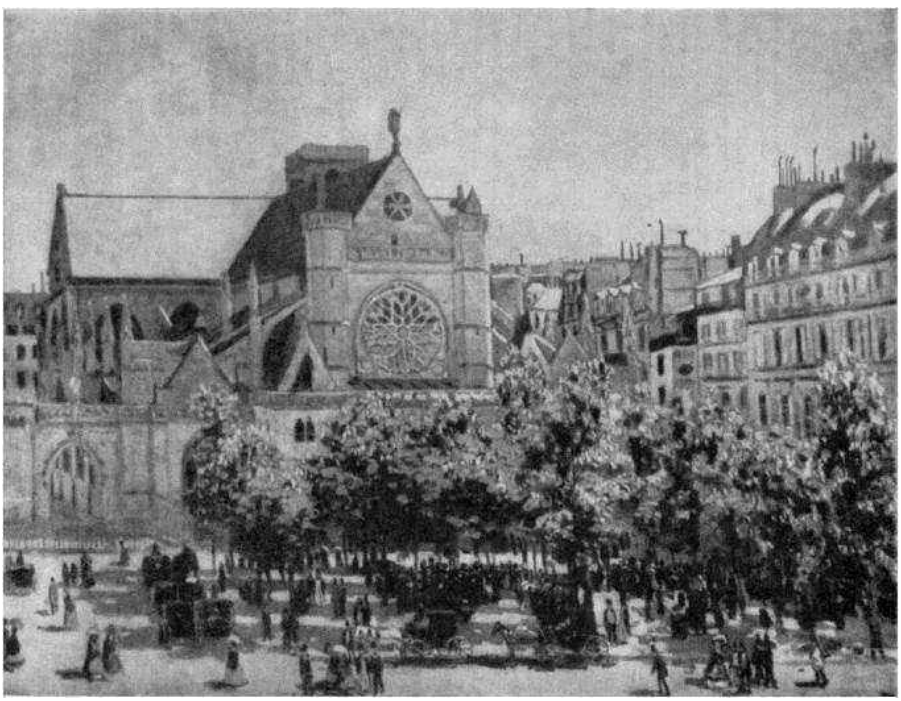
Когда осенью 1866 года Моне писал „Террасу на взморье у Гавра", он не только интенсивно использовал такие не смешанные краски, но также в некоторых местах применял короткие, мелкие, круглые мазочки, усеивающие полотно, которыми он пытался передать материальность света и его вибрацию. Он использовал ту же технику для цветущих каштанов на переднем плане „Сен-Жермен л'Оксерруа", противопоставляя пятнистую листву более или менее сплошным массам архитектуры и неба. Благодаря своим краскам и своей манере исполнения, а также благодаря лишенному сентиментальности подходу к природе Моне преодолел влияние Курбе и начал применять его „широкий принцип", сохраняя свое собственное видение и технику.

Весьма любопытно, что в то самое время, когда Моне перестал следовать путем Курбе и когда последний, к огорчению своих почитателей, начал проявлять тенденцию к красивости, чем заслужил комплименты даже от Кабанеля, влияние Курбе на друзей Моне ощущалось сильней, чем когда-либо. Один Сислей, казалось, избежал его, так как преданность Коро была обусловлена не только его убеждениями, но и личным расположением. Но Ренуар, Писсарро и Сезанн, все теперь пытались тем или иным путем усвоить этот „широкий принцип" ранних работ Курбе и, не колеблясь, даже подражали его шпательной технике. Сезанн, чье видение едва ли было затронуто непосредственным изучением природы, удивлялся безграничному таланту Курбе, „для которого не существует трудностей",[215] и пытался сочетать его силу со своим собственным восхищением искусством Испании.

Однако, в противоположность автору „Олимпии", Сезанн черпал вдохновение не в произведениях таких виртуозов, как Веласкес и Гойя; он предпочитал более драматические эффекты Сурбарана и Риберы. Излюбленные ими контрасты светотени Сезанн пытался сочетать с монументальными упрощениями Курбе и красками, которые по временам говорят о его зависимости от

Мане.

В письме к Золя, написанном осенью 1866 года, Сезанн объясняет, что „картины, выполненные дома, в мастерской, никогда не будут так хороши, как сделанные на пленере. Когда изображаются сцены, происходящие на открытом воздухе, контраст между фигурами и фоном поразителен и пейзаж великолепен. Я вижу превосходные вещи и должен решиться работать только на пленере".[216] Но Сезанн еще не решился на это, и среди его работ того периода мало таких; которые были бы сделаны на пленере. Он колебался между наблюдением и странными, неистовыми фантазиями, теснившимися в его воображении. Иногда ему удавалось преодолеть свои видения, иногда же он терпел неудачу. Но когда ему удавалось сочетать свои причудливые фантазии с изучением действительности, а здесь влияние Курбе, казалось, было наиболее благотворным, он создавал вещи неожиданной силы. Его чувство цвета проявлялось в трепетных, динамичных контрастах; его натюрморты и портреты в сравнении с работами Моне и Мане говорят об еще большем упрощении форм, о более смелой технике и более резких противопоставлениях цвета.



Моне. Сен-Жермен л'Оксерруа в Париже. 1866 г. Национальная галерея. Берлин

Сезанн „все больше и больше растет, — писал его друг в 1866 году, — я искренне верю, что из нас всех у него в конце концов окажется самый неистовый и могучий темперамент. И тем не менее он постоянно обескуражен".[217] Но работы Сезанна, когда он справлялся со своими сомнениями, говорили о превосходной уверенности в себе и смелости, хотя он и колебался между диаметрально противоположными манерами исполнения, что свидетельствовало о поисках подходящей ему техники. Портреты, сделанные шпателем, чередовались с воображаемыми сценами, такими, как „Похищение", которое он подарил Золя и в котором использовал маленькие, похожие на запятые, мазки; в то же время его натюрморты написаны широкой кистью, крупными мазками. „Сезанн продолжает неистово работать и изо всех сил стремится дисциплинировать свой темперамент, подчиняя его контролю бесстрастной науки",[218] — констатировал один из его друзей.

Писсарро тоже был увлечен методом работавшего шпателем Курбе и выполнил несколько полотен в такой технике, среди них натюрморт, который имеет большое сходство с трактовкой аналогичных тем у Сезанна. Однако картина Писсарро написана, вероятно, до того, как Сезанн применил подобную манеру исполнения. Но от этой манеры Писсарро вскоре отказался, так как его чувствительность и восприимчивость требовали более тонких приемов изображения природы. В 1866 году он обосновался в Понтуазе, недалеко от Парижа, где холмы, окружающие город, сады и река Уаза предоставляли большое разнообразие идиллических сюжетов. Иногда он изображал их на больших полотнах, напоминавших Курбе, но предпочитал большие кисти шпателю и избрал строгую гамму коричневых, серых и разнообразных темно-зеленых тонов, никогда не употребляя краску чистой, в том виде, в каком она выходит из тюбика.

Несмотря на размеры и фактуру, его большие полотна все же сохраняют что-то от интимности Коро, в отличие от свойственной Курбе силы.

Некоторые другие художники также на какое-то время подчинились этой силе, доказательством чему служат портрет Сислея, написанный Базилем, и ранние работы друга Писсарро — Гийомена. Даже у Дега в его портрете мадемуазель Фиокр в балете „Источник" чувствуется тщательное изучение колорита Курбе.

Ренуар больше чем другие был очарован примером Курбе. Явно еще неспособный понять истинную природу своего многообразного дарования, Ренуар, казалось, пробовал себя в различных манерах исполнения. Менее подготовленный, чем

Моне, к тому, чтобы пренебречь наследием прошлого, скорее желающий остаться в рамках традиции, чем рвать с ней, он в это время находился в стадии экспериментаторства. Питая отвращение ко всему систематическому, Ренуар был далек от целеустремленности Моне и ему ничего не стоило испробовать широкий диапазон приемов — от шпателя Курбе до чуть ли не академических концепций. Однако вполне вероятно, что он поступал так не из-за неуверенности, а потому, что хотел ознакомиться с различными методами, и потому, что его потрясающие способности позволяли ему без каких-либо усилий колебаться между двумя крайностями. Такая непоследовательность могла бы смутить его друзей, если бы они не знали, что Ренуар никогда особенно „серьезно" не относился к тому, что делал. В его эволюции не было никакой „системы", он всегда мог совершенно свободно следовать за своей фантазией, куда бы она ни вела его, и всегда был готов искать новые решения, в случае, если одно из данных направлений его не удовлетворяло. Ему были незнакомы честолюбие и оскорбленная гордость Мане, потому что у него самого не было ни честолюбия, ни гордости. Он не знал жгучих сомнений Сезанна и горьких усилий Моне, он был лишен самоуверенности Дега и великого усердия Базиля, потому что не занимался самоанализом и не был сосредоточен на своем внутреннем мире. Несмотря на крайнюю бедность, он был весел и беззаботен, потому что находил полное удовлетворение в работе. Как он уже однажды сказал Глейру, он писал для собственного удовольствия, и это удовольствие полностью оправдывало все различные манеры, за которые он брался с тем же энтузиазмом, с каким бросал их. Даже если картина не оправдывала его ожиданий, ни одна минута не казалась ему потерянной, раз он провел ее с кистями и красками в руках.

В лесу Фонтенбло Ренуар сделал шпателем несколько пейзажей, которые стоят ближе к Курбе, чем что-либо сделанное остальными членами группы, но эта техника не удовлетворила его, потому что не позволяла переписывать какую-либо часть холста без того, чтобы прежде не соскоблить краски. За этими пейзажами поэтому последовал большой натюрморт с цветами, выполненный в несколько блеклых тонах гладким мазком. В нем заметно некоторое родство с натюрмортами, которые начинал писать Фантен, за исключением того, что Фантен не был лишен некоторой сухости, в то время как Ренуар передавал предметы с нежностью и тонким чувством фактуры. Несмотря на это, он внезапно снова обратился к шпателю Курбе для большой картины с обнаженной фигурой. В этой картине он странно соединил

реализм и академизм, не использовав полностью преимуществ первого и не избегнув опасностей последнего. Возможно, он надеялся, что такой компромисс откроет ему двери Салона, но он уже слишком любил природу, чтобы продолжать дальше работать в манере, идущей вразрез с его непосредственностью.

В то время как Моне и его друзья в различной мере испытывали влияние Курбе и пытались найти в его искусстве те элементы, которые могли бы им помочь определить и развить их собственную индивидуальность, — Уистлер в Англии пытался уйти от своего прошлого. Он тоже извлек пользу из искусства Курбе и с 1859 года делал схожие опыты; последний раз он работал рядом с Курбе в Трувиле в 1865 году, но год спустя, в результате длительного самоанализа, начал отрицать, что он чем-либо обязан Курбе, и проклинать „реализм".

„Приезд в Париж очень повредил мне! — восклицал он в письме к Фантену. — Курбе и его влияние были отвратительны; сожаление, которое я испытываю, гнев и даже ненависть, которыми я полон сейчас, быть может, удивят вас, но вот объяснение этому. Меня возмущает не несчастный Курбе и не его работы.

Я, как всегда, признаю их достоинства. Не жалуюсь я и на влияние его живописи. В моих работах нет никакого влияния и быть не могло, ведь я очень своеобразен и одарен качествами, которыми он не обладает и которые свойственны только мне. Но вот почему все это было чрезвычайно вредно для меня: этот проклятый реализм немедленно нашел отклик в моем тщеславии художника и, насмехаясь над всеми традициями, громко взывал ко мне с уверенностью невежества: „Да здравствует природа!" Природа! Милый друг, этот призыв был для меня большим несчастьем. Где можно было найти апостола, более готового принять эту, такую удобную теорию, это успокаивающее средство, избавляющее от всех тревог. Да ведь человеку оставалось только открыть глаза и писать все, что перед ним находилось, красивую природу и все прочее. Точно так и было! Вот мы и смотрели! И видели — „Пианино", „Белую девушку", „Темзу", морской пейзаж… то есть картины, написанные избалованным ребенком, раздувшимся от гордости, что он может показать художникам свои великолепные способности, которые требуют только упорной тренировки, чтобы их обладатель тут же стал мастером, а не испорченным школьником. Ах, друг мой, если бы я был учеником Энгра! Я говорю это не из-за того, что восхищен его картинами. Они не так уж нравятся мне… Но, повторяю, если бы только я был его учеником! Каким бы он был учителем! Как здраво руководил бы он нами!"[219] И Уистлер продолжал

проклинать „порок", который заставил его пренебрегать рисунком.

В своем отчаянии Уистлер, очевидно, забыл, что упорная тренировка, которой он жаждал, зависела не от учителя, а от дисциплинированности самого ученика. Длительное пребывание Мане в Школе изящных искусств не смогло внедрить в его сознание энгровские принципы, казавшиеся теперь Уистлеру последним спасением, а работа Дега вне Школы не помешала ему оставаться более близким к Энгру, чем любой из непосредственных учеников старого мэтра. Их образование зависело всецело от них самих, так же как образование Моне и его друзей, которые предпочли последовать призыву Курбе и обратиться к природе. Развитием своей индивидуальности они были обязаны не строгому следованию доктрине какого-либо преподавателя, а выбору, который они сами делали из того, что им предлагали старшие. Они были обязаны тому, что принимали только то, что соответствовало их собственному темпераменту, оставляя за собой право идти своим собственным путем. Уистлер не понял, что природа тоже требовала упорной „тренировки" от тех, кто стремился приблизиться к ней. Отвернувшись от природы, игнорируя завет Курбе, Уистлер с той поры лишил себя возможности проникать в сущность явлений и удовлетворился декоративными эффектами. Вместо того чтобы приобрести знания, он, наоборот, увлекался внешней ловкостью, которая препятствовала какому бы то ни было прогрессу. Именно отсутствие контакта с природой помогало развитию его виртуозности и способствовало тому, что он ставил вкус выше подлинной творческой силы.

Друг Уистлера Фантен тоже избрал направление, уводившее его от природы, и попал в плен формулы, лишенной воображения и силы. Отказавшись от чистых красок и живого мазка, он старался в портретах и натюрмортах жертвовать собственной индивидуальностью для того, чтобы добиться чуть ли не фотографической точности. Трудно судить, был ли это результат чересчур большого количества копий, сделанных им в Лувре, но факт тот, что его работы все больше и больше начали приобретать сходство со скрупулезной, лишенной вдохновения репродукцией. Так эти два художника, стоявшие вначале на пути реализма и подававшие большие надежды, мало-помалу отошли от группы своих бывших товарищей и откололись от движения, выдающимися представителями которого они могли бы стать.

Остальные тем временем продолжали изучать природу, зачастую в очень тяжелых условиях, но с несокрушимой верой в правильность избранного пути, верой, которая давала им силы

сносить все невзгоды и без колебаний идти вперед.

После того как Моне закончил, вернее почти закончил в Виль д'Авре свою картину „Женщины в саду", он осенью 1866 года перебрался в Гавр, видимо для того, чтобы скрыться от своих многочисленных кредиторов. Он разрезал ножом полотна, которые не мог взять с собой (около двухсот, согласно его собственному подсчету),[220] но даже это не спасло их. Они были захвачены и проданы по кускам, по 50 и 30 франков за кусок. В Гавре Моне сумел разрешить свои финансовые затруднения не лучше, чем в Виль д'Авре. В декабре он уже не имел возможности продолжать работу и просил Базиля прислать ему ряд оставленных в Париже картин, чтобы соскоблить их и использовать холст для новых произведений.[221]

Несколько недель спустя находившийся в то время в Париже Буден получил письмо из Онфлёра, в нем один из его друзей сообщал: „Моне все еще здесь, работает над огромными полотнами, обладающими замечательными качествами, но тем не менее я нахожу, что они хуже или менее убедительны, чем знаменитое „Платье" [„Камилла"], которое принесло ему вполне понятный и заслуженный успех. У него есть полотно почти трехметровой высоты и соответствующей ширины; фигуры на нем чуть меньше натуральной величины — это женщины в элегантных платьях, срывающие в саду цветы. Картина начата с натуры и на пленере. В ней есть достоинства, но в целом она кажется мне несколько тусклой, несомненно, из-за недостаточной контрастности, хотя краски ее интенсивны. Он также работает над большим морским пейзажем, который еще недостаточно продвинут, чтобы о нем можно было судить. Написал он также несколько довольно удачных снежных пейзажей. Бедняга страшно хочет знать, что слышно в мастерских; каждый день он спрашивает меня, нет ли от вас известий…"[222]

Положение Моне было особенно тяжелым из-за того, что Камилла ожидала ребенка, а впереди, казалось, не было никакой надежды на улучшение дел. Базиль, чтобы помочь ему, решил купить „Женщин в саду" за большую сумму в 2500 франков, которые, однако, должны были выплачиваться ежемесячными взносами по 50 франков. Хотя богатые родители Базиля достаточно обеспечивали его и хотя он всегда был уверен в куске хлеба и крыше над головой, — уверенность, которой должны были завидовать его друзья, — Базиль все же не имел возможности быть щедрым, и даже эти 50 франков явно тяжело отражались на его месячном бюджете. Но он старался делать, что мог, и с готовностью делил свою еду и мастерскую с тремя друзьями по студии Глейра. В 1867 году его щедростью

пользовался Ренуар, а в предыдущем — в мастерскую Базиля на улице Мира в квартале Батиньоль заглядывали также Сислей и Моне. Но несмотря на свои добрые намерения, Базиль очень медленно отвечал на письма с просьбами о деньгах, если вообще отвечал, и это обстоятельство часто приводило Моне в ярость. Так как Базиль сам не испытал, что значит встать утром, не имея в доме ни единой копейки, он как-то не мог представить себе, особенно на расстоянии, каким отчаянным бывало иногда положение его друзей. А кроме того, в этих постоянных воплях о помощи, адресованных ему, единственному человеку, на поддержку которого друзья могли рассчитывать, была определенная монотонность, ослаблявшая чувствительность Базиля к этим призывам. Результатом было несколько крупных ссор с Моне, упрекавшим его в недостаточно быстром отклике, но разлад никогда не бывал длительным, потому что в дружелюбии и отзывчивости Базиля нельзя было серьезно сомневаться.

Доброй воли и дружелюбия было, однако, недостаточно, чтобы вывести Моне из затруднительного положения. Ежемесячных 50 франков Базиля и суммы в 200 франков, за которые он умудрился продать натюрморт Моне майору Лежону, далеко не хватало на собственные нужды Моне, не говоря уже о Камилле. Базиль поэтому взялся написать письмо отцу Моне и сообщить ему о жестокой нужде, в которой находился его сын. Ответ был вежливый, но носил характер ультиматума. Клоду Моне открыты двери дома сестры его отца, мадам Лекадр в Сент-Адрессе, там он найдет стол и комнату, денег же он не получит никаких. Что же касается Камиллы, то отец спокойно предложил, чтобы сын его раз и навсегда расстался с ней.[223] Вынужденный подчиниться, Моне должен был временно оставить Камиллу в Париже без какой-либо материальной поддержки, а сам отправился жить к тетке в Сент-Адресс. Он не смог даже достать денег на проезд, чтобы навестить Камиллу после того, как в июле у них родился сын Жан. Базиль согласился быть крестным отцом ребенка.

Если положение Моне можно было еще ухудшить, то это было сделано отклонением его картины „Женщины в саду", представленной в жюри, где в этом году отсутствовали и Коро и Добиньи. Решение жюри было особенно тяжелым ударом для Моне, надеявшимся продать некоторые свои работы, потому что Салон 1867 года совпал с новой Всемирной выставкой в Париже. После энергичной кампании Золя в предшествовавшем году, за которой последовал ряд статей о Мане, друзья с нетерпением ожидали, какую позицию займет жюри в 1867 году. Очень скоро стало ясно, что это за позиция, и Золя сообщил Валабрегу: „Поль

[Сезанн] отвергнут, Гильме отвергнут, все на свете отвергнуты; жюри, обозленное моим „Салоном", закрыло двери перед каждым, кто ищет новых путей".[224] Судьба Сислея, Базиля, Писсарро и Ренуара (несмотря на академический характер его „Дианы") не отличалась от других. Снова подписали они петицию о „Салоне отверженных", но уже не веря в то, что просьба будет удовлетворена. Так и получилось.

Уистлеру и Фантену повезло в жюри больше. Фантен выставил портрет Мане. У Дега были приняты два семейных портрета, о которых написал Кастаньяри, а Берта Моризо показала вид Парижа, видимо, потрясший Мане своей композицией, так же как тонкостью и свежестью. Хотя влияние Коро еще явно сказывалось в приглушенной гармонии ее живописи, но исполнение было значительно свободнее, чем у него. Трактовка крупных планов с эскизно обозначенными деталями обнаруживала необычайную смелость, которая удивительно сочеталась с общим очарованием живописи. Здесь было больше чем обещание: талант, уже полностью владеющий средствами выражения, эмоциональность, обладающая достаточной уверенностью и смелостью. Эта картина побудила Мане написать тот же вид, но он предпочел изобразить его с временными постройками Всемирной выставки.

Нет ничего удивительного в том, что Мане заимствовал мотив у Берты Моризо, так как любопытное отсутствие воображения заставляло его постоянно „заимствовать" сюжеты у других художников. Центральная группа его „Завтрака на траве" была заимствована из гравюры, сделанной по композиции Рафаэля. Многие из его работ если и не были целиком основаны на произведениях других художников, то, во всяком случае, были навеяны воспоминаниями (Мане много путешествовал), репродукциями, эстампами и пр.[225] Хотя Мане сам никогда не ссылался на источники, он часто использовал их настолько откровенно, что если бы кто-нибудь захотел, то мог бы легко определить их. Но для Мане это не имело большого значения, поскольку важен был не сам сюжет, а его трактовка. Мане находил в произведениях прошлого и, как в случае с Бертой Моризо, в современных — только элементы композиции. Он никогда не копировал, потому что лишь его воображение, а не талант, нуждалось по временам в руководстве. Однако иронией судьбы он подвергался атакам за „вульгарность" своего вдохновения даже в тех случаях, когда заимствовал сюжеты у классиков.

Измученный систематическим отклонением своих картин, Мане решил на этот раз поступить так, как поступил в 1855 году

Курбе: построить на Всемирной выставке свой собственный павильон, где бы он мог показать около пятидесяти работ. А так как Курбе сделал то же самое, то их две персональные выставки стали центром притяжения для всех последователей новых направлений.

Еще одним интересным моментом была выставка, посвященная памяти Энгра, который скончался в начале этого же года, дожив до того, чтобы увидеть, как все, во что он верил, превратилось в синоним реакции, а он сам в беспомощного поборника традиции, потерявшей всякую связь с жизнью.

Пояснительная заметка, по-видимому, написанная Астрюком, рассказывала посетителям выставки Мане: „С 1861 года господин Мане выставлялся либо делал попытки выставиться. В этом году он решил предложить собрание своих работ непосредственно публике… Сегодня художник не говорит: „Придите и посмотрите на мои безупречные произведения", он говорит: „Придите и посмотрите на мои искренние произведения". Ведь это результат искренности — умение придать произведениям такой характер, который делает их похожими на протест, хотя художник намеревался лишь передать свое впечатление. Господин Мане никогда не стремился к протесту. Наоборот, он не желал его, это против него, ничего не подозревавшего, поднялся протест, потому что существует традиционное учение о формах, методах, аспектах живописи, потому что люди, воспитанные на этих принципах, не признают никаких иных… Выставляться — это для художника вопрос жизни. Ведь бывает, что после нескольких выставок люди привыкают к тому, что их раньше поражало и, если хотите, шокировало. Понемногу они начинают понимать и принимать это… Таким образом, для художника это вопрос примирения с публикой, из которой ему создали мнимого врага".[226]

В последний момент Мане написал для своей выставки большую картину, изображающую казнь императора Максимилиана. Его, видимо, вдохновили трагические события июня 1867 года (здесь чувствуется некоторое родство с трактовкой сходного сюжета у Гойи). По политическим соображениям ему не разрешили показать ее.

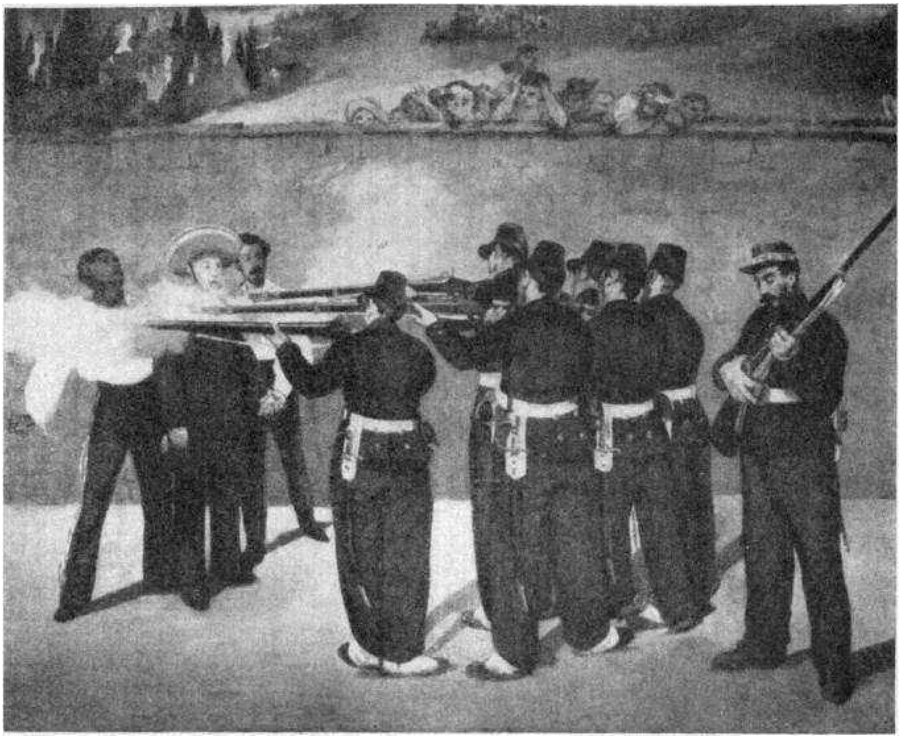
Выставка Мане имела значительно меньший успех, чем он ожидал. Публика снова приходила не столько серьезно рассматривать его произведения, сколько посмеяться. Даже похвалы его почитателей были сдержанными.

Моне сообщил Базилю, уехавшему в Монпелье до открытия выставки, что, по его мнению, Мане не сделал успехов, а Сезанн, который оставался в Эксе, прочел в письме друга: „Его живопись так удивила меня, что я должен был сделать над собой усилие,

чтобы привыкнуть к ней. В конечном счете, эти картины очень красивы, очень точно увидены по тону. Но творчество его еще не достигло своего полного расцвета, я думаю, что оно будет становиться все более цельным, совершенным".[227] Что же касается Курбе, то он вовсе не пошел на выставку, послав вместо себя сестру и объяснив ей: „Я бы не хотел встретиться с этим молодым человеком; он симпатичен мне, работяга, старается чего-то достичь. Я буду вынужден сказать ему, что ничего не понимаю в его живописи, а мне не хочется говорить ему неприятности".[228]

Выставка Курбе разочаровала его друзей, но имела большой успех у публики. Моне считал его последние работы из рук вон плохими, а один из друзей Сезанна, хотя и сильно удивленный „огромной и цельной силой" Курбе, нашел его последние работы „ужасными, настолько плохими, что они заставляют смеяться".[229] Он уже тогда считал Сезанна лучше Мане и Курбе.

Курбе на этот раз построил свой павильон из прочных материалов и решил арендовать его после окончания выставки. Это обстоятельство плюс то, что их всех вместе отвергли, внушило Моне и его друзьям решение устраивать отныне свои собственные выставки, возможно в павильоне Курбе. В письме к своим родителям Базиль объяснял этот проект: „Я больше ничего не буду посылать в жюри. Слишком смешно… подвергать себя капризам администрации… Дюжина молодых талантливых людей согласна с тем, что я говорю сейчас. Поэтому мы решили каждый год снимать большую мастерскую, где будем выставлять столько картин, сколько захотим. Мы будем просить художников, которые нам нравятся, присылать свои картины. Курбе, Коро, Диаз, Добиньи и многие другие, быть может, незнакомые вам, обещали прислать нам картины и очень одобряют нашу идею. С этими людьми и с Моне, который сильнее их всех, мы, конечно, будем иметь успех. Вы еще услышите, как о нас заговорят… "[230]



Мане. Казнь императора Максимилиана. 1867 г. Музей в Маннхейме

Но за этим письмом вскоре последовало другое:

„Я вам писал о нашем плане устроить отдельную выставку нескольких молодых художников. Выжав себя как только возможно, мы смогли собрать сумму в 2500 франков, но она оказалась недостаточной. Поэтому мы вынуждены отказаться от того, что хотели сделать… "[231]

Хотя им и пришлось оставить свою затею, в глубине души друзья не отказались от нее, так как это был единственный способ показать себя как группу. И, действительно, теперь они были группой, эта „дюжина молодых людей", упомянутая Базилем. Кроме четырех друзей из студии Глейра, в нее входили Писсарро, с которым Моне встретился еще в 1859 году и который, в свою очередь, был знаком с Сезанном с 1861 года, Фантен, друг Ренуара с 1862 года, близкий к Мане, и сам Мане, которому в 1866 году представили Сезанна, Писсарро и Моне, Гильме, друг Мане и Сезанна, возможно Дега, близкий к Мане чуть ли не в течение пяти лет, и Берта Моризо, хотя из всех друзей она была знакома только с Фантеном. Были еще и другие, как гравер Бракмон или Гийомен, только что оставивший службу в

Орлеанской компании для того, чтобы посвятить все свое время живописи. Большинство этих друзей были ужасающе бедны. Только Дега, Мане, унаследовавший солидное состояние (впрочем, всегда нуждавшийся в деньгах), и Берта Моризо могли считаться действительно богатыми людьми, так как Сезанн, несмотря на богатого отца, был обеспечен даже менее Базиля, и совсем недавно потребовалось вмешательство Гильме, чтобы заставить банкира лучше обеспечить Поля. При этих обстоятельствах казалось поистине поразительным, что группа могла собрать 2500 франков. И хотя им не удалось одержать победу, друзья теперь утешались по крайней мере тем, что такие художники старшего поколения, как Курбе, Коро, Диаз и Добиньи, искренне были с ними в их борьбе.

„Я думаю, — писал несколько позже Мане Фантену, — что если мы хотим сохранить солидарность, а главное не поддаваться отчаянию, то мы найдем средства противостоять миру посредственностей, которые сильны только своим единством.[232]

В этой небольшой группе друзей Дега, казалось, стоял несколько в стороне, и даже неизвестно, был ли он в этот момент знаком со всеми ее членами. Довольно замкнутый от природы, не склонный позволять кому-нибудь нарушать покой его жизни и работы, он имел мало общего с новыми и старыми знакомыми Мане. Его нисколько не привлекала работа на пленере (здесь он разделял предубеждение Мане), он очень редко писал пейзажи и вместо этого сосредоточил свое внимание на человеческой фигуре. Портреты, которые он писал с членов своей семьи или друзей, принадлежащих к тем социальным кругам, где он сам вырос, позволили Дюранти шутливо утверждать, что Дега „становится на путь художника высшего общества".[233] Это, однако, было не совсем верно, потому что Дега интересовало не „высшее общество," а жизнь во всех ее проявлениях — современная жизнь.

Дега. Портрет молодой женщины. Ок. 1867 г. Третья выставка импрессионистов. Лувр. Париж

Дега. Портрет Эвариста де Валерна. 1868 г. Лувр. Париж

Дега был глубоко заинтересован некоторыми замечаниями, сделанными братьями Гонкур в их новом романе „Манетт Саломон", опубликованном в 1866 г. Главными героями этой книги были художники, и один из них в длинном монологе высказывал кредо самих авторов: „Все времена имеют свой идеал Красоты, выросшей на определенной почве, Красоты, которую можно ощутить и можно использовать… Вопрос только в том, как ее извлечь… Возможно, что Красота нашего времени еще спрятана, зарыта… и чтобы ее обнаружить, быть может, потребуется анализ, лупа, особые свойства глаза, новые физиологические процессы… Вопрос современности считают исчерпанным только потому, что существует эта пародия на правду нашего времени, нечто призванное ошеломить буржуа — реализм!.. Из-за того, что некий господин благодаря глупости создал религию из всевозможных вульгарностей, без отбора, из

современности… но современности обыденной, без ярких характеров, без выражения, без всего того, что составляет красоту в жизни и в искусстве — без стиля!.. Чувство современности, впечатления, с которыми вы сталкиваетесь, проявления жизни, которые вас волнуют и в которых есть частичка вас самих, все это перед глазами художника, к его услугам. Как! Девятнадцатый век не создал живописца! Это непостижимо… Век, который так много вынес, великий век неутомимых научных исканий и стремления к правде… Должна быть найдена линия, которая бы верно передавала жизнь, схватывала индивидуальное, особенное, линия живая, человечная, интимная, в которой было бы что-то от моделировки Гудона, этюда де ла Тура, штриха Гаварни… Рисунок более правдивый, чем все рисунки… Рисунок… более человечный".[234]

Дега. Жокей. Рисунок. Ок. 1866–1868 гг.

В своих записных книжках Дега еще в 1859 году набросал программу, во многом сходную с программой братьев Гонкур. „Претворять академические штудии в этюды, запечатлевающие современные чувства, — писал он. — Рисовать любые предметы обихода, находящиеся в употреблении, неразрывно связанные с жизнью современных людей, мужчин или женщин: например, только что снятые корсеты, еще сохраняющие форму тела, и т. д." Он также заметил: „Никогда еще не изображали памятники и дома, взятые снизу или вблизи, так, как их видишь, проходя мимо по улице".

И он составил целый список серий различных сюжетов, по которым он мог бы изучать современность: музыканты с их разнообразными инструментами; булочные, взятые в самых разных аспектах с различными натюрмортами из хлеба и пирогов; серия, изображающая разные виды дыма — дым сигарет, локомотивов, труб, пароходов и пр.; серия, посвященная трауру, — изображения вуалей, перчаток, употребляемых при похоронных церемониях; другие сюжеты — балерины, их обнаженные ноги, наблюдаемые в движении, или руки их парикмахеров; бесчисленные впечатления — ночные кафе с „различным светом ламп, отражающихся в зеркалах… и пр. и пр."[235]

За многие из перечисленных здесь сюжетов Дега никогда не брался; другим суждено было играть важную роль в его творчестве на протяжении всей его жизни. Но, как он вскоре понял, важнее разнообразия сюжетов были изобретательность и мастерство, с которыми художник их воплощает. Весьма любопытно, что чем оригинальнее был Дега в замысле и композиции, в том, что называлось „умозрительной частью живописи", тем меньше, казалось, занимали его вопросы новой техники или цветовой гаммы. Наоборот, в том, что касалось исполнения, он старался остаться в рамках традиции и, таким образом, умудрялся придавать естественный вид даже необыкновенному.[236]

Дега часто говорил: „Не было искусства менее непосредственного, чем мое. Все, что я делаю, результат размышлений и изучения великих мастеров; о вдохновении, непосредственности и темпераменте я не имею понятия".[237] Он считал также, что „изучение природы не имеет никакого значения, поскольку живопись — искусство условное, и что значительно больше смысла учиться рисовать по Гольбейну".[238]

Таким образом, главной его заботой было найти ту „живую, человечную, интимную линию", о которой говорили Гонкуры, в то время как другие художники сосредоточивали свое внимание на

цвете и изменяющихся аспектах природы.

Базиль проводил лето 1867 года в поместье своих родителей, неподалеку от Монпелье. Там он работал над большой фигурной композицией, изображающей всех членов его семьи на тенистой террасе.

Не обладая ни исследовательским умом Дега, ни сильным артистическим темпераментом Моне, ни природной легкостью Ренуара, он пытался заменить это усердием и неподдельной скромностью. В результате, его произведения, хотя и несколько суховатые и жесткие, не лишены аскетической прелести. Сознавая ограниченность своих возможностей, Базиль понимал, что ему еще следует преодолеть некоторую скованность и нерешительность для того, чтобы в полной мере раскрыть свое дарование.

Моне тем временем обосновался в Сент-Адрессе, где послушно оставался у своей тетки. В июне он писал Базилю: „Я подготовил себе массу работы, у меня начато около двадцати полотен, несколько великолепных морских пей зажей, несколько фигур и видов сада. Кроме того, в числе марин я пишу парусные гонки в Гавре, с большим количеством публики на берегу и рейдом, заполненным маленькими парусами. Для Салона я пишу огромный пароход, это очень любопытно".[239]

Дега. Проезд скаковых лошадей. Пастель. Ок. 1880 г. Музей изобразительных искусств им. Пушкина. Москва

Вскоре после этого Моне вынужден был прекратить работу на пленере из-за болезни глаз, но когда поздней осенью он приехал в Париж навестить друзей, Базиль писал своим сестрам: „Моне свалился на меня как с неба и привез ряд потрясающих полотен… Включая Ренуара, я приютил у себя двух по-настоящему работающих художников… Я в восхищении".[240] В течение зимы 1867/68 года Базиль проводил все вечера в обществе Эдмона

Метра. Вместе исполняли они немецкую музыку или ходили в концерты, по временам сопровождаемые Ренуаром.

Ренуар снова все лето работал в Шайи. Сислей находился в Онфлёре перед тем как присоединиться к нему и целиком посвятить себя работе над лесным пейзажем для ближайшего Салона. Ренуар теперь тоже написал в лесу большую, во весь рост, фигуру женщины, выполненную исключительно на пленере, но по цвету и линиям мягче, чем „Камилла" Моне. Его „Лиза" и „Портрет Сислея с женой", сделанный в 1869 году, — первые большие картины, в которых, несмотря на следы влияния Курбе, он утверждал собственную индивидуальность. Он успешно передавал формы исключительно при помощи моделировки и, более того, очень тщательно наблюдал взаимодействие окрашенных теней.

Критик Бюрже первым отметил это, когда писал о „Лизе": „Белое газовое платье, перехваченное в талии черной лентой, концы которой спускаются до земли, освещено полным светом, но с легкими зеленоватыми рефлексами листвы.

Голова и шея находятся в нежной полутени, под тенью зонтика. Впечатление такое естественное и такое правдивое, что его можно было бы счесть ложным, потому что мы привыкли изображать природу в условных красках… Разве цвет не зависит от окружающей его среды?"[241]

В 1868 году Ренуар также написал портрет Базиля, сидящего за мольбертом. Мане очень понравился портрет, и Ренуар его подарил ему. (Мане вряд ли бы стал покупать его.) Сам Мане в это время писал портрет своего друга Золя.

1868 год начался не слишком добрыми предзнаменованиями. Моне продолжал сидеть без денег, он уехал от своей тетки, и в его доме не было даже угля для Камиллы и ребенка. Однако весной Буден заставил устроителей „Международной морской выставки" в Гавре пригласить для участия в ней Курбе, Мане и Моне. Всем троим, так же как и Будену, были присуждены серебряные медали. Моне получил также от некоего господина Годибера заказ на портрет его жены, который написал в замке Этрета,[242] неподалеку от Гавра. Но он продолжал пребывать в подавленном состоянии и писал Базилю:

„…всего этого недостаточно, чтобы вернуть мне мой прежний пыл. Работа моя не идет, и я уже окончательно не рассчитываю на славу. Я начинаю опускаться. В конечном итоге я решительно ничего не сделал с тех пор, как вас оставил. Я стал крайне ленив, все раздражает меня, как только я решаю взяться за работу. Все я вижу в черном свете. В довершение всего денег всегда не хватает. Разочарования, оскорбления, надежды, новые разочарования —

понимаете, мой милый друг. На выставке в Гавре я ничего не продал. Я имею серебряную медаль (стоимостью в 15 франков), несколько великолепных рецензий в местной прессе, — вот и все, этим сыт не будешь. Все же одну вещь я продал, и хотя материально не очень выгодно, но, может быть, это даст что-нибудь в будущем, впрочем, в это я уже тоже больше не верю. Продал я „Женщину в зеленом" [„Камиллу"] Арсену Уссей, инспектору изящных искусств и издателю „L'Artiste", который приехал в Гавр и хочет, как он говорит, пустить меня в ход".[243]

Уссей уплатил за „Камиллу" только 800 франков, но даже эта сумма казалась большой по сравнению с ценами, по которым в скором времени были проданы с аукциона некоторые морские пейзажи Моне. После закрытия выставки в Гавре кредиторы захватили полотна Моне, которые, по свидетельству Будена, были затем приобретены господином Годибером по 80 франков за штуку.[244] К счастью, из Парижа пришли хорошие вести. Добиньи снова принимал участие в жюри, и влияние его сказалось немедленно. Он взял на себя труд лично написать несколько слов кое-кому из своих протеже. „Дорогой господин Писсарро, — писал он, например, — две ваши картины приняты. Искренне ваш Добиньи".[245] Возможно, и Моне получил аналогичное послание, хотя у него была принята только одна картина. „Добиньи говорил мне, — сообщал другу Буден, — что ему пришлось сражаться, чтобы приняли одну из картин Моне; вначале была принята „Лодка", а когда следом появилась еще картина, Ньюверкерке сказал ему: „Ах нет, достаточно этой живописи".[246]

Ренуар. Сислей и его жена. 1868 г. Валлраф-Рихарт музей. Кельн

И действительно, директор изящных искусств был весьма недоволен вмешательством Добиньи. „Господин Ньюверкерке жалуется на Добиньи, — объяснял в одной из статей Кастаньяри. — Если в этом году Салон таков, как он есть, — Салон новых имен, — если двери его были открыты почти всем желающим, если в нем выставлено на 1378 картин больше, чем в предыдущем, если в этом изобилии свободной живописи официальное искусство имеет довольно жалкий вид, — это все вина Добиньи… Не знаю, совершил ли господин Добиньи все, что ему приписывает господин Ньюверкерке. Я бы этому охотно поверил, потому что Добиньи не только большой художник, но он еще и мужественный человек, который помнит невзгоды своей юности и хочет уберечь молодежь от тяжелых испытаний,

выпавших на его долю".[247]

В целом результаты настойчивости Добиньи были весьма удовлетворительны; только Сезанн был отвергнут еще раз. У Мане были приняты две картины (одна из них портрет Золя), у Базиля был также принят его семейный портрет, Писсарро выставил два вида Понтуаза, Дега, Моне, Ренуар, Сислей и Берта Моризо были представлены каждый одной картиной: Дега — портретом мадемуазель Фиокр, Ренуар — „Лизой", Сислей — „Лесной чащей" и Берта Моризо — „Пейзажем Финистер".

Мане. Портрет Золя. 1868 г. Салон 1868 г. Лувр. Париж

Но комиссия по развеске картин нейтрализовала результаты либерализма Добиньи, отправив картины Ренуара, Базиля, Моне и Писсарро на так называемую „свалку", а также очень плохо повесив полотна Мане. Во всяком случае, это не помешало ни

Мане, ни остальным иметь определенный успех. Кастаньяри публично протестовал против недоброжелательного обращения с их работами, особенно жалуясь на то, что Писсарро в этом году опять увидел свои пейзажи „повешенными слишком высоко, но все же недостаточно высоко для того, чтобы помешать любителям искусства заметить превосходные качества, отличающие их". [248]

Астрюк и Кастаньяри расточали похвалы, так же как и Редон, превратившийся по этому случаю в критика и рецензировавший в „La Gironde" картины Курбе, Мане, Писсарро, Йонкинда и Моне. Заявив, что большое искусство ныне не существует, Редон продолжал: „Мы присутствуем при конце старой школы, справедливо обреченной, хотя иногда можно встретить сильные характеры, которые пытаются этому противостоять… Скажем прямо, что лучшие произведения можно увидеть лишь среди работ художников, стремящихся найти обновление в живом источнике природы. Это стремление оказалось спасительным. Ему мы обязаны появлением настоящих живописцев, прежде всего пейзажистов". После того как Редон убедительно говорит о поэтичности и смелости Коро, он много пишет о Добиньи и отмечает: „Невозможно ошибиться в определении часа, когда была написана та или иная картина Добиньи. Это — художник момента, впечатления", но тут же он прибавляет, что „под предлогом стремления к правде из живописи изгоняются качества, которые совершенно необходимы для всякого прекрасного произведения: моделировка, характер, композиция, широта замысла, мысль, философия". Но поскольку природа стала „полновластной хозяйкой, ответственной за то впечатление, которое она производит, художник должен поступиться собой, чтобы заставить сверкать саму модель, одним словом, он должен иметь одно редкое и трудно приобретаемое качество: обладать большим талантом и не подчеркивать его". Курбе, по мнению Редона, имел это драгоценное качество; в его произведениях можно было найти „в наиболее ярко выраженном виде то, что раньше называлось воздушной перспективой, и это является не чем иным, как результатом абсолютно верного тона и хорошо наблюденных валеров". Переходя от Курбе к Мане, Редон не удержался от замечания: „Недостаток господина Мане и всех тех, кто, как он, хотят ограничиться буквальным воспроизведением реальности, заключается в том, что они приносят в жертву хорошей фактуре и успешному выполнению аксессуаров человека и мысль". В портрете Золя Редон видит прежде всего свойства натюрморта. Но, в противоположность этому, он в восторге от двух пейзажей Писсарро. „Цвет еще несколько глуховат, но он прост и хорошо почувствован. Удивительный талант, который как

будто огрубляет природу. Господин Писсарро, на первый взгляд, передает ее в очень элементарной манере, но в этом проявляется искренность. Господин Писсарро видит очень просто; он несколько жертвует колоритом, чтобы более живо выразить общее впечатление, которое всегда сильно, потому что всегда просто". В произведениях Моне Редон отмечает „редкую смелость", сокрушаясь, однако, что его марина слишком велика по размеру. Произведения Дега, Ренуара, Сислея, Берты Моризо, Базиля вовсе не упомянуты в статье Редона.[249]

Золя тоже написал новый „Салон". Но он взял за правило (либо был вынужден это сделать) не упоминать имени ни одного из официальных художников, которых он ругал. Поэтому в этих статьях недостает воинственности его прежней серии, тем более, что и Мане уже не обсуждался так яростно, как в 1866 году. „По-моему, успех Эдуарда Мане — полный, — констатировал он. — Я не мог и мечтать, что он будет столь быстрым и столь заслуженным".[250] О Писсарро Золя писал: „Красивая картина этого художника — произведение честного человека".

Моне снова имел некоторый успех. „В Салоне я встретил Моне, который всем нам дает пример принципиальности, — отмечает Буден. — В его картинах всегда есть достойные похвалы поиски „верного тона", что начинают уважать все".[251]

Но Моне, после того как он снова оставил Париж, ожидали новые трудности. В конце июля он писал из Фекана Базилю: „Я пишу вам второпях несколько строк, чтобы просить вашей срочной помощи. Несомненно, я родился под несчастливой звездой, меня только что выставили из гостиницы, к тому же чуть ли не нагишом. На несколько дней я нашел кров для Камиллы и моего бедного малютки Жана в деревне. Вечером я еду в Гавр попытаться добиться чего-нибудь от моего покровителя. Родители не намерены больше ничего делать для меня. Я даже не знаю, где смогу завтра переночевать. Ваш очень измученный друг — Клод Моне.

P. S. Вчера я был в таком отчаянии, что имел глупость броситься в воду. К счастью, все кончилось благополучно".[252]

Покровитель Моне в Гавре, несомненно, господин Годибер, оказался более чувствительным к бедственному положению художника, чем его родители. Он, по-видимому, обеспечил Моне содержанием, которое давало ему возможность обрести временный покой и собраться с духом для дальнейшей работы. Письмо Базилю, датированное сентябрем 1868 года, проникнуто спокойной удовлетворенностью. „Здесь меня окружает все, что я люблю, — писал Моне из Фекана, — я провожу дни на пленере, на каменистом пляже, когда погода ветреная или когда рыбачьи

лодки уходят в море; или же отправляюсь в окрестности, которые здесь так хороши, что зимой я нахожу их, быть может, более приятными, чем летом. И все это время я, конечно, работаю и надеюсь, что в этом году сделаю несколько серьезных вещей. А затем вечером, дорогой мой друг, в моем домике я нахожу яркий огонь в камине и уютную маленькую семью. Если бы вы взглянули на своего крестника — как он мил сейчас. Радостно наблюдать, как растет это маленькое существо, и, клянусь, я очень счастлив, что он у меня есть. Я напишу его для Салона, конечно, в окружении других фигур. В этом году я напишу две фигурные композиции — интерьер с ребенком и двумя женщинами и несколько моряков на открытом воздухе.[253] Сделать их я хочу в сногсшибательной манере. Благодаря господину из Гавра, пришедшему мне на помощь, я наслаждаюсь сейчас самым полным покоем. Я бы желал прожить всю жизнь в уединенном уголке на спокойной природе. Уверяю вас, что не завидую вашему пребыванию в Париже. Откровенно говоря, я считаю, что в таком окружении нельзя ничего сделать. Не думаете ли вы, что непосредственно на природе и одному работается лучше? Я в этом уверен, я всегда так считал, и все, что я делал в таких условиях, всегда бывало лучше. В Париже слишком много бываешь занят тем, что видишь и слышишь, как бы ты ни был тверд, а то, что я пишу здесь, будет хотя бы не похоже ни на кого другого; по крайней мере, я так думаю, потому что это будет просто выражением того, что я чувствовал, я сам, — лично я. Чем дальше я двигаюсь, тем больше сожалею о том, что так мало знаю, вот что теперь беспокоит меня больше всего".[254]

Моне заканчивал письмо сообщением, что магазин художественных принадлежностей отказал ему в дальнейшем кредите и он хотел, чтобы Базиль прислал ему несколько холстов, оставленных в его мастерской. Но на этот раз Моне не забыл уточнить, что ему нужны только неиспользованные холсты или же те, которые не были закончены. Что же касается законченных, то он просил Базиля хорошенько сохранить их. „Я потерял так много своих работ, что дорожу теми, которые остались".

В то время как Моне уединился в деревне, жизнь его друзей в Париже протекала без особых изменений. Ренуар писал конькобежцев в Булонском лесу, но решил больше не работать на воздухе в холодную погоду. Гийомен, находившийся всегда в стесненных обстоятельствах, в 1868 году расписывал шторы, чтобы заработать на жизнь, как это раньше делал Ренуар.[255] На некоторое время, чтобы содержать семью, к нему вынужден был присоединиться Писсарро, и Гийомен сделал набросок его портрета, изображающего Писсарро за этой „коммерческой"

работой. Этой же зимой в мастерской бельгийского художника Стевенса Базиль часто встречался с Мане, которого Фантен познакомил с Бертой Моризо (сестра ее за это время вышла замуж и бросила живопись). Талант Мане произвел на нее глубокое впечатление, а он, в свою очередь, был очарован ее женским обаянием и врожденным благородством.

Мане провел лето в Булони и совершил двухдневную экскурсию в Англию. Он вынес очень приятное впечатление и от обстановки в Лондоне и от приема, который ему оказали британские художники. „У них нет этой нелепой зависти, которая существует среди нас, почти все они джентльмены",[256] — писал он Золя. А сообщая Фантену о своем убеждении, что там „можно кое-что сделать", он прибавил: „все, что я хочу сейчас, это заработать деньги".[257]

Жажда общественного и материального успеха побудила его пойти на хитрость, придуманную Дюре, журналистом, с которым он повстречался в Мадриде (одним из основателей антиимперской газеты „Tribune", где сотрудничал Золя). Мане[258] только что написал портрет Дюре, и тот предложил ему подписать эту работу неразборчиво, потому что собирался показать ее всем своим знакомым из буржуазных сфер как работу одного из хорошо известных художников Салона. Когда портрет вызовет должное восхищение, Дюре намеревался раскрыть истинное имя художника, ошарашить „поклонников" и заставить их признать талант Мане.[259] Хотя Мане и не поставил вместо подписи кляксу, как предлагал Дюре, но пошел на то, чтобы надписать свое имя вверх ногами, так что разобрать его практически было немыслимо.[260]

Осенью 1868 года Мане, ненавидевший профессиональных натурщиков, попросил Берту Моризо позировать ему для картины „Балкон" (навеянной картиной „Махи на балконе" Гойи), которую он тогда задумал и в которой должен был также фигурировать Гильме. Она согласилась и аккуратно приходила позировать в его мастерскую в сопровождении своей матери.

В тот период художники по вечерам часто собирались в кафе Гербуа в квартале Батиньоль, и когда в начале 1869 года Моне вернулся в Париж, Мане пригласил его присоединиться к ним.

1869–1871
КАФЕ ГЕРБУА
ФРАНКО-ПРУССКАЯ ВОЙНА И КОММУНА
МОНЕ И ПИССАРРО В ЛОНДОНЕ

Во времена газового света, когда с наступлением сумерек художники оставляли свои кисти, они часто проводили вечера в одном из многочисленных кафе, где имели обыкновение встречаться живописцы, писатели и их друзья. Вплоть до 1866 года Мане уже с половины шестого можно было найти на террасе кафе Бад, но вскоре он сменил это усиленно посещаемое заведение в центре Парижа на более спокойное маленькое кафе на Гранрю де Батиньоль, 11 (впоследствии авеню де Клиши).[261] Там, в кафе Гербуа, вдали от шумных компаний, Мане и все те, кто был непосредственно или косвенно заинтересован в его творчестве или вообще в новом движении, собирались вокруг нескольких мраморных столиков. Подобно тому, как некогда Курбе предводительствовал в своем „Кабачке мучеников", Мане теперь стал во главе группы почитателей и друзей. Астрюк, Золя, Дюранти, Дюре, Гильме, Бракмон и Базиль, сопровождаемый майором Лежоном, были чуть ли не ежедневными посетителями кафе Гербуа. Часто туда заходили Фантен, Дега и Ренуар, иногда появлялись Альфред Стевенс, Эдмон Метр, Константин Гис и фотограф Надар, и, когда им случалось бывать в Париже, туда заглядывали Сезанн, Сислей, Моне и Писсарро.

По четвергам происходили регулярные собрания, но каждый вечер там можно было застать группу художников, занятую оживленным обменом мнений. „Не могло быть ничего более интересного, — вспоминал Моне, — чем эти беседы и непрерывное столкновение мнений. Они обостряли наш ум, стимулировали наши бескорыстные и искренние стремления, давали нам запас энтузиазма, поддерживавший нас в течение многих недель, пока окончательно не оформлялась идея. Мы уходили после этих бесед в приподнятом состоянии духа, с окрепшей волей, с мыслями более четкими и ясными".[262]

Мане был не только идейным вождем маленькой группы, в 1869 году ему исполнилось тридцать семь лет, и после Писсарро он являлся самым старшим ее членом. Дега было тридцать пять, Фантену — тридцать три, Сезанну — тридцать, Моне — двадцать

девять, Ренуару — двадцать восемь и Базилю — двадцать семь лет.

Окруженный друзьями, Мане, по словам Дюранти, был „полон жизни, всегда стремился занимать первое место, но весело, с энтузиазмом, с надеждой и желанием осветить все по-новому, что делало его очень привлекательным".[263]

Мане, тщательно одетый, был, по воспоминаниям Золя, „скорее маленького, чем высокого, роста, со светлыми волосами, розоватым цветом лица, быстрыми, умными глазами, подвижным, временами немного насмешливым ртом; лицо неправильное и выразительное, необъяснимо сочетающее утонченность и энергию. К тому же по манере вести себя и разговаривать — человек величайшей скромности и доброты".[264]

Однако скромность и доброта, кажется, свидетельствовали скорее о прекрасном воспитании, чем выражали истинную натуру Мане. Он был не только честолюбив и своенравен, но выказывал даже некоторое презрение к тем, кто не принадлежал к его социальному кругу, и не симпатизировал тем членам группы, которые искали новый стиль за пределами старой традиции.

Согласно свидетельству завсегдатая кафе Армана Сильвестра, Мане, благородный и добрый, был „сознательно ироничен в спорах и часто даже жесток. Он всегда имел наготове слова, которые разили на месте. Но как неизменно удачны его определения и какая точность мысли!.. Он был самым любопытным явлением в мире, когда, сидя у стола, бросал насмешливые замечания. В его произношении явно чувствовался акцент Монмартра — соседнего с Бельвилем. Да, в своих безукоризненных перчатках, с шляпой, сдвинутой на начинающий лысеть затылок, — он был примечателен и незабываем".[265]

Своих врагов он сражал меткими словечками, которые зачастую были остроумны, хотя редко бывали такими острыми, как у Дега. Кроме того, Мане не допускал возражений и даже обсуждения своих взглядов. В результате, у него иногда возникали яростные стычки даже с друзьями. Так, однажды спор привел к дуэли между ним и Дюранти; Золя был секундантом художника.[266] Поль Алексис, друг и Сезанна и Золя, которого тоже зачастую можно было встретить в кафе, рассказывал, как „совершенно не умея фехтовать, Мане и Дюранти бросались друг на друга с таким ожесточением, что когда четверо потрясенных секундантов разняли их (Дюранти был слегка ранен), то их шпаги превратились в пару штопоров. В этот же вечер они снова стали лучшими в мире друзьями. А завсегдатаи кафе Гербуа, обрадованные и успокоенные, сочинили в их честь триолет из девяти строк…[267]

Дега. Рисунки к портрету Эдуарда Мане. 1865 г. Частное собрание. Париж

В другой раз произошла яростная схватка между Мане и Дега, в результате которой они вернули подаренные ранее друг другу картины. Когда Дега получил обратно написанный им портрет Мане и его жены, играющей на рояле, от которого Мане отрезал изображение г-жи Мане, — то подобное самоуправство отнюдь не смягчило его гнев. Он немедленно добавил к картине кусок белого холста с явным намерением восстановить отрезанную часть, но так никогда и не выполнил своего замысла.

Даже когда Дега и Мане не ссорились по-настоящему, они все-таки имели зуб друг на друга. Мане никогда не забывал, что Дега все еще продолжал писать исторические сцены, в то время как он сам уже изучал современную жизнь, а Дега гордился тем,

что начал писать скачки задолго до того, как Мане открыл этот сюжет. Он не мог также удержаться от замечания, что Мане никогда в жизни „не сделал мазка, не имея в виду старых мастеров"[268]. Со своей стороны Мане не постеснялся сказать Берте Моризо по поводу Дега: „Ему не хватает естественности, он не способен любить женщину, не способен ни сказать ей об этом, ни даже что-либо сделать".[269] Тем не менее из всех художников в кафе Гербуа Дега, несомненно, был ближе всех к Мане и по своим вкусам и по остроумию, которым был так щедро одарен.

Небольшого роста, очень стройный, с удлиненной головой, „лоб высокий, широкий и выпуклый, шелковистые каштановые волосы, глубоко посаженные быстрые, острые, вопрошающие глаза под высокими изломанными бровями, слегка вздернутый нос с широкими ноздрями, тонкий рот, наполовину скрытый небольшой бородкой".[270] Дега обычно сохранял несколько насмешливое выражение. Он должен был казаться хрупким в сравнении с другими, особенно потому, что в чертах его лица, так же как в манерах и речи, чувствовалась аристократическая, даже старомодная изысканность, которая резко контрастировала с его окружением в кафе. В своих суждениях и вкусах он часто был одинок, хотя не всегда можно было понять, говорит ли он серьезно или иронизирует. Противостоять ему в споре было чрезвычайно трудно, не только потому, что он имел в своем распоряжении большой запас аргументов, но и потому, что он, не колеблясь, сражал своих оппонентов неопровержимыми афоризмами, иногда коварными, иногда даже жестокими, но всегда чрезвычайно умными.

Дюранти замечал по поводу Дега: „Художник редкого ума, поглощенный идеями, что казалось странным большинству его товарищей. В силу того, что мозг его работал без какого-либо метода и последовательности и всегда находился в кипучем состоянии, они называли его „изобретателем социальной светотени".[271] Одной из любимых идей Дега была идея о „ненужности делать искусство доступным низшим классам и разрешать продажу репродукций по 13 су".[272] Эти взгляды яростно оспаривались крайне демократически настроенными Писсарро и Моне, но Дега вызывал еще большее удивление своей тенденцией серьезно обсуждать и даже защищать работы художников, в которых его слушатели были решительно неспособны обнаружить хоть какие-либо достоинства. По-видимому, его большое уважение к тому, что человек взялся за решение какой-либо определенной задачи, делало его терпимым по отношению к достигнутым результатам. Там, где другие видели лишь окончательный провал, он продолжал видеть

первоначальный замысел и не мог удержаться от выражения сочувствия. Однажды, когда перед пейзажем Руссо зашел разговор о монотонности и слишком мелочной передаче деталей, — в данном случае речь шла о листве деревьев, — Дега сейчас же возразил: „Не будь это так глупо — это не было бы забавно".[273]

По мнению Сильвестра, Дега был „новатором в пределах своей комнаты, и ироническая скромность его манер, его образа жизни уберегла его от ненависти, которую вызывают шумные нахалы".[274]

Из завсегдатаев кафе Гербуа Дега был особенно дружен с Дюранти, искусным спорщиком, чьи взгляды часто совпадали со взглядами Дега и кто был слишком блестящ для того, чтобы Дега мог подавить его.

Дюранти был удивительно талантливым спорщиком, несмотря на то, что Сильвестр говорит о нем как о существе нежном, грустном, покорном и исключительно тонком. „Он говорил тихо, медленно, с едва уловимым английским акцентом. Его собранность была высшего тона. В конечном счете — фигура в высшей степени симпатичная и изысканная. Но в нем чувствовался оттенок горечи… Сколько разочарования проступало в его сдержанной веселости! Он был светловолосый, с уже сильно поредевшей шевелюрой, с живыми и нежными голубыми глазами. Скорбное выражение его рта иногда как будто говорило о его жизни".[275]

Из всех остальных, по-видимому, только Базиль обладал вкусом к словесным перепалкам и достаточным образованием для того, чтобы вступать в спор с такими противниками, как Дега или Мане. Несмотря на некоторую застенчивость, Базиль был тверд в своих убеждениях и готов постоять за них. Письма его свидетельствуют о том, что в его аргументах было больше спокойствия и точности, характерной для юриста, чем страстности, которой можно было ожидать от молодого художника. Благодаря ясности ума, не затуманенного никакими сентиментами, он сразу схватывал существо проблемы и подходил ко всем вопросам с практичностью, совершенно несвойственной его возрасту.

Когда впоследствии Золя собирал материал для образа героя одного из своих романов, он нарисовал следующий портрет Базиля: „Высокий, стройный, со светлыми волосами, очень изысканный. Немного напоминающий Христа, но мужественный. Очень красивый, породистый человек. Высокомерный и неприятный, когда злится, очень хороший и добрый в обычное время. Довольно крупный нос. Длинные, вьющиеся волосы. Бородка несколько темнее волос, очень красивая, шелковистая,

клинышком. Излучающий здоровье, очень белая кожа, когда волнуется — легко краснеет. Обладает всеми благородными качествами молодости: верой, прямодушием, деликатностью"[276].

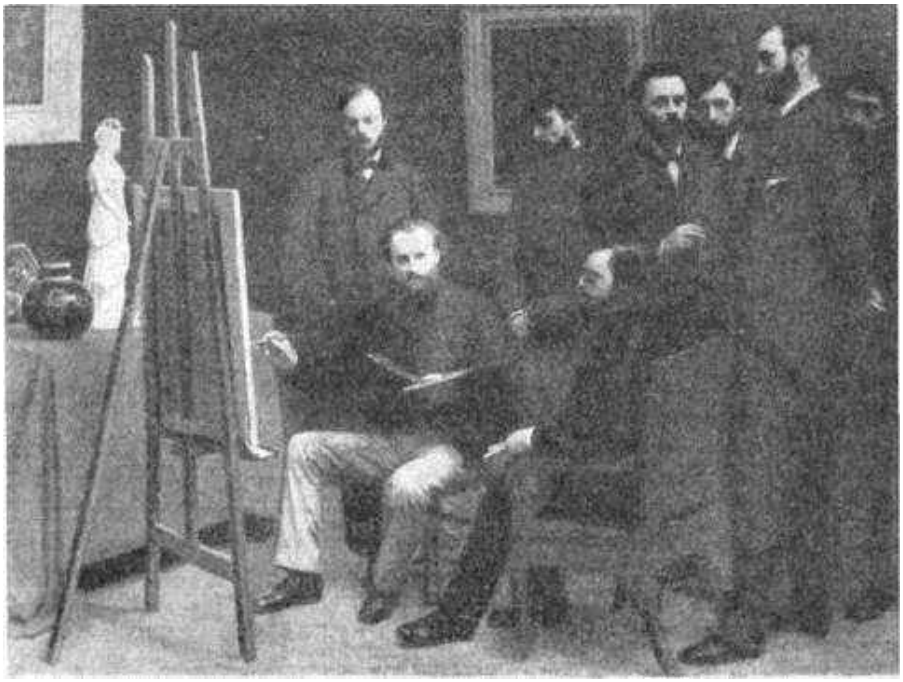
Если Мане, Дега и Базиль были представителями образованных и богатых буржуазных кругов, то большинство их товарищей было более низкого социального происхождения. Сезанн, несмотря на состояние, сколоченное его отцом, бывшим шапочником, и свои занятия юриспруденцией, любил щеголять грубоватыми манерами и подчеркивать свой южный акцент в противовес более вежливому поведению других. Ему как будто было недостаточно выражать свое презрение к официальному искусству только своими произведениями, он хотел бросить ему вызов всем своим существом, хотел подчеркнуть свое возмущение. Он сознательно пренебрегал своей внешностью и, казалось, получал удовольствие, шокируя других. Впоследствии, например, Моне вспоминал, как Сезанн, появляясь в кафе Гербуа, распахивал куртку, движением бедер подтягивал брюки и у всех на виду поправлял на боку красный пояс, после чего по очереди здоровался за руку с друзьями, но перед Мане снимал шляпу и с улыбкой говорил в нос: „Не подаю вам руки, господин Мане, я уже восемь дней не умывался".[277]

Сезанн был высокого роста, худой, с узловатыми суставами, бородатый. Очень тонкий нос прятался в щетинистых усах, глаза узкие и ясные… В глубине глаз теплится большая нежность. Голос очень сильный.[278]

Он был редким гостем в кафе Гербуа отчасти из-за того, что полгода проводил в своем родном Эксе, отчасти потому, что не питал интереса к дискуссиям и теориям. Если он вообще проявлял какой-то интерес к тому, что происходило вокруг него, то забирался в угол и спокойно слушал. Если же он выступал, то говорил с пылом глубокого внутреннего убеждения, но зачастую, когда другие высказывали решительно противоположные мнения, он резко вставал и, вместо того чтобы ответить, просто уходил, оставляя собравшихся в недоумении и ни с кем не прощаясь.

Друг Сезанна Золя, напротив, играл важную роль в группе. Позднее Арман Сильвестр писал о нем: „В это время его положение было еще спорным; он находился в центре борьбы. Но предчувствие близкой победы уже сказывалось в ясности его взгляда, в спокойной твердости речи. Надо было быть слепым, чтобы не чувствовать в этом человеке силы; достаточно было взглянуть на него… В нем поражала неистощимая мощь мысли, которая была написана на его челе, а его мятущиеся чувства выдавал тонкий неправильной формы нос. Волевая линия рта и что-то царственное в форме подбородка… От него невозможно

было не ждать чего-то сильного, оригинального и смелого, восстающего против условностей. Он говорил спокойно, как люди, уверенные в себе, голосом не громким, но резким и ясным; излагал мысли красочно, но точно, без нагромождения образов". [279] Золя стал глашатаем группы в прессе и ее ревностным защитником. Однако его близость к группе обусловливалась скорее поисками новых форм выражения, чем подлинным пониманием затронутых художественных проблем. По временам ему не хватало тонкости вкуса и разборчивости, но сердцем он был с теми, кто, несмотря на насмешки толпы, стремился к новому видению. Он был счастлив найти в их теориях много общего со своими собственными взглядами на литературу и видел в их общей борьбе залог общей победы. С упорством и энтузиазмом занимался он делом Мане и других, стремясь не пропустить ни одной возможности заявить о своей вере. „Я был горяч в своих убеждениях, — писал он об этих днях, — мне хотелось каждому человеку втиснуть в глотку свои мнения". [280] Моне тоже был охвачен пылом, подобно Золя, но, видимо, не хотел выделяться. Решительное нежелание идти на какой бы то ни было компромисс, свойственное ему в юности, казалось, несколько смягчилось за эти годы, полные тяжких испытаний. Не то чтобы его взгляды переменились или исчезла вера в себя, но сейчас он как-то не испытывал желания обнаруживать свою большую гордость. Он, бывший вождем маленькой группы своих друзей, стал, таким образом, ненавязчивым гостем в кафе Гербуа, стараясь больше слушать других, чем участвовать в спорах. Рано оставив школу, так же как Ренуар, он, возможно, чувствовал некоторый недостаток образования, который мешал ему вступать в дебаты, а его недостаточное знакомство с мастерами прошлого лишало его доводов в полемике по поводу тех или иных художественных традиций. Но то обстоятельство, что образование его было неполным, видимо, не вызывало у него никаких сожалений; вместо этого он полностью полагался на свою интуицию. В конечном счете, какое могло иметь значение то, что он выиграл спор или поразил присутствующих каким-нибудь остроумным замечанием. Когда он ставил свой мольберт где-нибудь на открытом воздухе, никакая эрудиция, никакое остроумие не помогли бы ему решить возникающие проблемы. Единственным интересующим его опытом был опыт, который ему давала работа. Его энергичный темперамент превосходно сочетался с тонкостью его зрительного восприятия и полным владением средствами выражения.



Фантен-Латур. Мастерская в квартале Батиньоль. (Слева направо: Шольдерер, Майе, Ренуар, Астрюк, Золя, Метр, Базиль, Моне.) 1870 г. Салон 1870 г. Лувр. Париж

Хотя Мане и Дега не уделяли слишком большого внимания пейзажистам, Моне нуждался в кафе Гербуа для того, чтобы преодолеть чувство полной изолированности, которое иногда подавляло его во время затворничества в деревне. Ему было, несомненно, приятно найти здесь родственные души, сердечных друзей и обрести уверенность в том, что насмешки и отклонения картин бессильны против решения продолжать. Все вместе друзья уже представляли определенное направление и в конце концов они не могли не достичь успеха.

Ренуар, подобно Моне, не любил возвышать голос в общих шумных дебатах. Он был самоучкой, в молодости читал все ночи напролет, а позже ревностно изучал старых мастеров в Лувре. Хотя он едва ли мог соревноваться с Мане или Дега, природный живой ум помогал ему схватывать сущность всех обсуждаемых проблем. Он обладал большим чувством юмора, был быстрым, остроумным, не слишком пылким, но убедить его было трудно. Он мог выслушивать других, признавать безупречное построение их доводов и в то же время чувствовать себя вправе придерживаться своих убеждений, даже если их никто не разделял. Когда Золя упрекал Коро за то, что тот изображает в

своих пейзажах нимф, вместо того чтобы изображать крестьянок, Ренуар не мог понять, какое это имеет значение, раз его удовлетворяют работы Коро. И в то время как другие всячески подчеркивали свою независимость, он ни разу не поколебался в своей уверенности, что именно в музее можно лучше всего научиться писать. Впоследствии он говорил: „У меня на этот счет бывали частые споры с некоторыми моими друзьями, которые доказывали мне, что учиться следует только у природы. Они упрекали Коро за то, что он перерабатывает свои пейзажи в мастерской. Они проклинали Энгра. Я обычно не мешал им разговаривать. Я считал, что Коро был прав, и втайне восхищался прелестным животом в „Источнике" и шеей и руками „Мадам Ривьер".[281]

Худощавый, нервный, скромный и нищий Ренуар всегда был оживлен и полон заразительной веселости. Речь его была более или менее умышленно уснащена парижским жаргоном и он охотно смеялся над шутками, даже если они были не так умны, как bons mots[282] Дега. Он выказывал решительное отсутствие интереса к серьезным теориям и глубоким размышлениям, они, казалось, раздражали его. Жизнь была превосходна, живопись была ее неотъемлемой частью, а для того чтобы создать произведение искусства, хорошее настроение казалось ему более важным, чем любое глубокомысленное замечание о прошлом, настоящем или будущем. Отказываясь считать себя революционером, он часто повторял, что лишь „продолжил то, что делали другие до меня, и делали гораздо лучше".[283] И охотно соглашался, что у него нет „боевого темперамента".

Сислей, который во время работы с Ренуаром в лесах Фонтенбло был порывист и полон фантазий и которого Ренуар любил именно за присущее ему „неизменно хорошее настроение",[284] видимо, посещал кафе реже других. Врожденная скромность мешала ему проявлять себя в обществе, и в шумной компании его склонность к веселью исчезала.

Совершенно разные и по своему характеру, и по своим концепциям, друзья, встречавшиеся в кафе Гербуа, тем не менее составляли группу, объединяемую общей ненавистью к официальному искусству и решимостью искать правду, не следуя по уже проторенному пути. Но так как чуть ли не каждый искал ее в. ином направлении, то совершенно логично было не считать их „школой", а вместо этого называть „группой Батиньоль". Это нейтральное название просто подчеркивало их родство, не ограничивая их творческие поиски какой-либо определенной сферой.

Когда в 1869 году Фантен решил написать еще одну

фигурную композицию „Мастерская в квартале Батиньоль", то, согласно его собственному описанию, он изобразил вокруг сидящего перед мольбертом Мане: Ренуара — „художника, который еще заставит говорить о себе", Астрюка — „эксцентричного поэта", Золя — „реалистического писателя, главного защитника Мане в прессе", Метра — „тонкий ум, музыканта любителя", Базиля — „очевидный талант", Моне и немецкого художника Шольдерера.[285] В первый раз Фантен отказался от возможности изобразить себя в кругу друзей, как будто бы считал, что его место уже не среди них. Он исключил также и весьма выдающегося члена группы — Камилла Писсарро.

Самый старший из группы художников (он был двумя годами старше Мане и десятью — Моне), отец двух детей, Писсарро жил теперь со своей маленькой семьей в Лувесьенне, но часто приезжал в Париж. Он, видимо, был всегда желанным гостем в кафе Гербуа, потому что среди живописцев и писателей не было ни одного, кто не питал бы глубокого уважения к этому великодушному и спокойному художнику, который сочетал глубочайшую доброту с неукротимо воинственным духом. Разбирающийся более других в социальных проблемах своего времени, он не обладал небрежным легкомыслием Дега и ему не было свойственно прорывающееся иногда у Мане позерство. Страстно интересующийся политикой, социалист, захваченный анархистскими идеями, убежденный атеист, он связывал борьбу живописцев с общим положением художника в современном обществе. Но как ни радикальны были его убеждения, в них отсутствовала ненависть, и все, что он говорил, было озарено бескорыстием и чистотой помыслов, которые вызывали уважение окружающих. Они знали о его собственных трудностях и восхищались полным отсутствием горечи и даже бодростью, с которой он мог обсуждать самые серьезные проблемы.

Еврей по национальности, Писсарро обладал многими характерными чертами семитского типа: густые черные волосы, благородный орлиный нос и большие, немного грустные глаза, которые могли быть и пламенными и нежными. У него были ясный ум и щедрое сердце. Тот, кто его знал, питал к Писсарро не только уважение, но и искреннюю привязанность. Не случайно, два самых недоверчивых, самых независимых члена группы — Сезанн и Дега были с ним в настоящей дружбе. Никогда не льстя, никогда не позволяя себе необоснованной резкости, он внушал абсолютное доверие, потому что всеми своими поступками и взглядами олицетворял библейскую справедливость.

Хотя в кафе Гербуа Писсарро по временам и поднимал политические вопросы, но большей частью дискуссии

сосредоточивались вокруг теоретических и технических проблем живописи. Одной из тем, представляющей большой интерес для художников, было восточное искусство в целом (они имели возможность познакомиться с ним на Всемирной выставке 1867 года) и японские гравюры в частности. Еще в 1856 году Бракмон обнаружил небольшой томик Хокусаи, который использовали для упаковки фарфора. Он долгое время всюду носил его с собой и всем показывал. Несколько лет спустя, в 1862 году, мадам Дезой, жившая какое-то время вместе с мужем в Японии, открыла под аркадами улицы Риволи „Porte Chinoise" — лавку восточных товаров, которая вскоре привлекла большое число художников. Уистлер начал коллекционировать белый и синий фарфор, а также японские костюмы, которые он там покупал. В 1865 году он позировал Фантену для картины „Тост" в кимоно и выставил в Салоне „Принцессу страны фарфора" (Джо, одетая в восточные шелка). Россетти и друг Дега Тиссо тоже начали покупать восточные костюмы. В портрете, написанном Дега в 1868 году, на стене мастерской Тиссо висит картина на японский сюжет.

В 1869 году Фантен задумал картину — интерьер с обнаженной фигурой, изображенной со спины и держащей японский веер; на полях этюда было написано:

„На японских книгах японская шкатулка, японские эстампы и кимоно Уистлера (висит в глубине на стенке)".[286] Японские гравюры и японские веера проникли почти в каждую мастерскую. У Моне и Ренуара они тоже были, и в портрете Золя, написанном Мане, рядом со столом писателя висят две такие гравюры. Фантен, Мане, Бодлер и братья Гонкуры были в числе тех, кого часто можно было встретить у мадам Дезой.[287]

Из Батиньольской группы, по-видимому, больше всех интересовался японскими гравюрами Дега. На него произвел сильное впечатление их графический стиль, тонкое использование линии, их декоративные качества, смелые ракурсы и, главное, композиция и вся организация пространства, при которой основные предметы часто помещались не в центре. Некоторые из этих характерных особенностей нашли отражение в его собственных работах, но, в противоположность Тиссо или Уистлеру, он непосредственно не использовал японские сюжеты или элементы японского искусства. Наоборот, он старался впитать те новые принципы, которые мог приспособить к своему собственному видению, и использовал их, лишая экзотического восточного характера, чтобы обогатить свой „репертуар".

„От Италии до Испании, от Греции до Японии, — любил он говорить, — не так уж много изменилось в способах изображения. Повсюду это вопрос подытоживания существенных явлений

жизни, а остальное дело глаза и руки художника"[288].

Сезанна, казалось, совершенно не привлекало восточное искусство, поскольку оно не имело ни малейшей связи с областями, не оставлявшими в покое его богатое воображение. Но иногда его привлекали иллюстрации в дешевых модных журналах, на которые подписывались его сестры. Когда его покидало вдохновение, что случалось не часто, он не гнушался копировать скучных дам с этих иллюстраций, наделяя их странной драматической силой. Так же как Мане часто заимствовал отдельные элементы у старых мастеров, так и Сезанн находил в вульгарных модных журналах лишь предлог для собственного творчества.

Ренуар тоже мало интересовался японскими гравюрами. Он в этот период находился под большим впечатлением от восточных сюжетов Делакруа и находил в одалисках и алжирских сценах этого художника больше взволнованности и более богатую цветовую гамму, чем в мелочных гармониях японцев. Писсарро, напротив, был склонен восхищаться техническим совершенством японских гравюр, будучи особенно заинтересован в разнообразии приемов графического искусства. Что же касается Моне, то он, по-видимому, увлекался японскими гравюрами еще в Гавре, примерно в то же время, когда Бракмон открыл их в Париже. Моне говорил впоследствии: „Утонченность их вкуса всегда нравилась мне, и я признаю их эстетику, основанную на намеках, их умение вызвать представление о предмете одной лишь тенью, представление о целом посредством фрагмента".[289]

Вообще вопрос о тенях часто дискутировался в кафе Гербуа, — по существу, он являлся для художников одной из главных проблем.

Моне. Снег в Аржантёе. 1875 г. Управление имуществом Французской республики

Мане любил утверждать, что для него „свет представляется таким единым, что одного тона достаточно для его передачи и что предпочтительнее, даже если это кажется грубым, резко переходить от света к тени, чем нагромождать оттенки, которых глаз не видит и которые ослабляют не только силу света, но и окраску теней, подлежащую выявлению".[290]

Но друзья Мане, все те, кто уже работал на открытом воздухе, а это значит — все пейзажисты группы, должны были возражать против его манеры просто делить предмет на освещенные и затененные поверхности. Их опыт работы на природе говорил им другое. Мало-помалу они отказывались от обычного метода — передавать третье измерение, делая так называемый локальный цвет предмета более темным, по мере того как этот предмет отдалялся от источника света и погружался в тень. Их собственные наблюдения учили их, что те части предмета, которые находятся в тени, не полностью лишены света и не темнее остальных, но что они просто не так ярки. Будучи в

меньшей степени пронизаны светом, затененные части лишены, конечно, цветовых валеров, освещенных солнцем частей, но они также богаты по колориту, в котором доминируют дополнительные цвета и в особенности синий. Наблюдая и воспроизводя эти цвета, стало возможным обозначать глубину, не прибегая к битюму, обычно употреблявшемуся для изображения теней. Тем самым вся картина автоматически приобретала более светлую тональность.

Для того чтобы продолжить изучение этих вопросов, Моне, Сислей и Писсарро начали специально заниматься зимними пейзажами. Было совершенно очевидно, что тень, падающая на снег, никогда не бывает битюмной; вместо первоначального цвета тень, отбрасываемая предметом, приобретает окраску самого предмета, измененную общими атмосферными условиями. Таким образом, становилось ясно, что освещенные поверхности воздействовали на те, которые оставались в тени.

В результате этих наблюдений каждая дискуссия в кафе Гербуа, посвященная проблемам света и тени, превращалась в дебаты за или против работы на пленере. Хотя Мане, Дега и Фантен не скрывали своего отрицательного отношения к работе на открытом воздухе, отчасти потому, что этого никогда не делали старые мастера, — Моне и его друзья неизменно превозносили свой метод, позволявший им добиваться бесконечного разнообразия красок и гораздо большей пронизанности светом и его рефлексами. Но сами они еще находились в стадии экспериментов, и Камилл Писсарро рассказывал впоследствии: „Я вспоминаю, что, полный энтузиазма, я никогда не сомневался, даже в возрасте сорока лет, что являлось основой пути, которым мы инстинктивно шли. Это было изображение воздуха".[291]

Кажется несомненным, что в этих дискуссиях часто употреблялось слово — впечатление (impression). Критики употребляли его уже раньше для того, чтобы характеризовать творчество таких пейзажистов, как Коро, Добиньи и Йонкинд. Сам Руссо говорил о своих попытках оставаться верным „первичному впечатлению от природы", и даже Мане, для которого пейзаж не представлял первостепенного интереса, заявлял, в связи со своей большой выставкой в 1867 году, что намерением его было „передать свое впечатление". Альбер Вольф, критик, скорее враждебно относившийся к молодым художникам, только что вполне справедливо написал по поводу Мане, что он „великолепно передает первое впечатление от натуры".[292] По свидетельству его друга Пруста, Мане уже около десяти лет употреблял это слово.

Вполне вероятно, что дискуссии в кафе Гербуа затрагивали также и более практические вопросы, как, например, невероятные трудности, с которыми встречались все члены группы, пытаясь заработать на жизнь своим искусством. Сильные своими убеждениями, уверенные в реальности тех ценностей, которые заключались в их произведениях, они были убеждены, что, выставляя свои картины, победят глухую враждебность публики. Поскольку жюри Салона преграждало им доступ к публике, вполне логично было вернуться к проекту совместной выставки вне Салона, проекту, провалившемуся в 1867 году из-за отсутствия денег. Поль Алексис, несомненно, вспоминал дискуссии своих друзей, когда писал несколько лет спустя об идее организации художественной корпорации, о самых различных формах которой он много слышал. „Я вспоминаю проекты предварительных месячных и годовых взносов, планы статутов, выставочных советов и распродаж. В результате решили — каждый участник, внося 5 франков ежемесячно, имеет право поместить два произведения в выставочном помещении и участвовать в перманентных продажах; никаких предварительных просмотров, никаких отказов. Лучшие места будут распределяться по жребию, и т. д. и т. д.[293]" Но препятствия казались еще слишком многочисленными для того, чтобы создать подобную ассоциацию.

А тем временем художникам приходилось иметь дело непосредственно со своими покровителями. Почти каждый из них был знаком с несколькими коллекционерами, по временам покупавшими их картины: певец Фор и банкир Гехт интересовались работами Мане, банкир Ароза покровительствовал Писсарро, у Моне в Гавре был свой покровитель Годибер, но настоящего рынка сбыта для их произведений еще до сих пор не существовало. Торговцев, готовых заняться продажей их картин, фактически не было. Мартине не слишком преуспел, продавая картины Мане, и на Латуша тоже нельзя было положиться. Когда в 1869 году он снова выставил у себя в витрине „Вид Сент-Адресса" Моне, то, по воспоминаниям Будена, „перед витриной все время, пока длилась выставка, стояла толпа; неожиданность этой живописи вызывала фанатический восторг молодежи".[294] Но картина, видимо, не была продана. С Сезанном произошло то же самое, когда торговец в Марселе выставил одну из его картин. „В результате, был большой шум, — сообщал Валабрег Золя, — на улице собралась толпа. Все были поражены. Они справлялись о фамилии Поля. С этой точки зрения можно сказать, что он имел скандальный успех. Вообще, я полагаю, если бы эта картина долго оставалась в

витрине, люди в конце концов разбили бы стекла и разорвали ее". [295]

Единственный торговец, проявлявший в это время некоторый интерес к картинам молодых художников, был папаша Мартин, который иногда продавал работы Коро и почти все без исключения работы Йонкинда.

Писсарро начал вести с ним дела около 1868 года, но Мартин платил только от 20 до 40 франков, в зависимости от размеров картины, перепродавая их по цене от 60 до 80 франков. Сислей не мог получить больше. Тогда как за работы Моне папаша Мартин брал по 100 франков, полотна Сезанна он отдавал за 50. У художников, по-видимому, было мало надежды поднять в ближайшем будущем цены, если не удастся завоевать внимание и благосклонность публики, что можно было сделать только через Салон.

Мнения по поводу Салона в Батиньольской группе были довольно разноречивы. Ренуар, который терпеть не мог „роль мученика", сожалел о том, что его отклонили, просто потому, что считал совершенно естественным выставляться в Салоне.[296] Но Мане имел обыкновение провозглашать, что „Салон — это настоящее поле сражений. Именно там нужно мериться силами."[297] Поскольку это было единственным местом, где художники могли выставляться, Мане доказывал, что они должны подчиниться требованиям публики и жюри и пробивать себе дорогу, так как рано или поздно, но день их должен прийти. Сезанн ратовал за то, чтобы художники регулярно посылали в Салон свои самые „шокирующие" работы. Поступая таким образом, он решительно порывал с укоренившимся обычаем, уже принятым Коро и Курбе, посылать в жюри только самые „приглаженные" картины.

Мане. Балкон. (Берта Моризо, Антуан Гильме и скрипачка Дженни Клаус.) 1869 г. Салон 1869 г. Лувр. Париж

Обычай этот привел к тому, что многие художники делали различие между своими картинами, предназначенными для Салона, и обычными, выполняемыми без компромисса работами. Но Сезанн не столько стремился быть допущенным в Салон, сколько поставить жюри в неприятное положение. Золя считал, что в ближайшие десять лет его так и будут отвергать, и сам художник, видимо, ни на что другое не рассчитывал. А пока что он поносил жюри последними словами и клялся, что „они будут прокляты во веки веков!"[298]

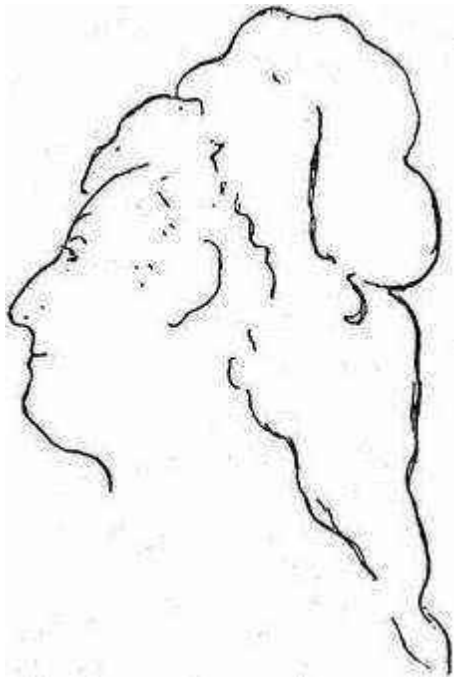
И Мане и Сезанн имели достаточные средства к существованию, позволяющие им ждать. Дега тоже был независим и даже отказался в 1869 году от контракта, предложенного ему бельгийским торговцем Стевенсом, братом художника, который

бы обеспечил ему ежегодный доход в 12 000 франков.[299] Но для других это был не только вопрос принципа. Помимо того, что им необходимо было продавать свои работы, они чувствовали также, что эта бесконечная борьба с жюри обрекала их на изоляцию, лишая единственной возможности выставлять свои работы. Вслед за созданием картины, ничто не являлось более необходимым, чем показать результаты своих усилий, попытаться по крайней мере заинтересовать публику своими честными намерениями, своим непрестанным трудом и своими новыми открытиями.

В 1869 году появился декрет, который, казалось, обещал, что доступ в Салон будет хотя бы облегчен. Начиная с текущего года все художники, которые хоть раз выставлялись в Салоне, имели право участвовать в выборах двух третей состава жюри. Это означало, что за исключением Сезанна, который выставлялся только в „Салоне отверженных", все члены Батиньольской группы могли сейчас участвовать в выборах. Но Базиль, как всегда практически настроенный, писал своим родителям: „Я не буду голосовать, потому что предпочел бы вовсе не иметь жюри и потому что жюри, функционирующее несколько последних лет, прекрасно представляет большинство".[300]

По существу, состав жюри 1869 года ничем существенно не отличался от состава предыдущих лет. Добиньи был избран снова, также были избраны Кабанель и Жером, но не прошел Коро. И решения этого жюри были очень похожи на прежние. Стевенс, пытавшийся заинтересовать нескольких членов жюри работами Базиля, мог с гордостью заявить, что по крайней мере одна из картин его друга была принята. У Дега и Фантена было принято по одной картине и по одной отвергнуто. Писсарро и Ренуар тоже были представлены в каталоге одной работой. Только у Мане было принято две работы. Сислей и Моне были отвергнуты.

„Что мне нравится, — писал Базиль в Монпелье, — это единодушие во враждебности по отношению к нам. Все зло в Жероме, он обошелся с нами, как с бандой сумасшедших, и объявил, что считает своим долгом сделать все возможное, чтобы не допустить появления наших картин, а это неплохо". И он добавлял: „Мои картины нельзя было повесить хуже… Я получил несколько комплиментов, которые мне очень польстили, и среди прочих от господина Пюви де Шаванна [Базиль встретился с ним у Стевенса]. Салон в целом плачевно слаб. Нет ничего по-настоящему хорошего, за исключением картин Милле и Коро. Слабые для Курбе картины производят впечатление шедевров на общем фоне пошлости. Мане понемногу начинает приходиться по вкусу публике".[301]



Берта Моризо ничего не послала в Салон текущего года. Выставлена была только картина Мане „Балкон", в которой была изображена она сама. Она пошла посмотреть ее в день открытия выставки и написала своей сестре Эдме: „Первой моей заботой было попасть в комнату на букву „М". Там я нашла Мане, у которого был дикий вид. Он попросил меня пойти посмотреть картину, потому что сам не осмеливался приблизиться к ней. Я никогда не видела такого выразительного лица; он беспокойно смеялся, уверяя в одно и то же время, что картина его никуда не годится и что она имеет огромный успех. Я, право, считаю его очаровательным человеком, и он мне безгранично нравится. Его картины, как всегда, производят впечатление дикого или даже слегка недозрелого плода, но я не могу сказать, что они не нравятся мне. В „Балконе" я получилась скорее странной, чем некрасивой, кажется, среди любопытных распространился эпитет „роковая женщина".

Друг Фантен играет довольно-таки печальную роль со своей одной незначительной картиной, повешенной страшно высоко… У Дега выставлен очень хороший маленький портрет на редкость некрасивой женщины в черном, на ней шляпа и кашемировая шаль; все написано на фоне очень светлой комнаты с камином на заднем плане, в полутонах. Это очень тонко и изысканно.

Долговязый Базиль сделал вещь, на мой взгляд, очень

хорошую — это маленькая девочка в очень светлом платье, сидящая под тенью дерева, за которым виднеется деревня. В ней масса света и солнца. Он пытается сделать то, что мы так часто пробовали, — поместить фигуру на открытом воздухе; на этот раз у него, мне кажется, удача".[302]

Берта Моризо сообщала также своей сестре, что „господин Дега, по-видимому, весьма доволен своим портретом… Он подошел ко мне и сел рядом, притворяясь, что ухаживает за мной, но это ограничилось длинным комментарием к Соломоновой поговорке: „Женщина есть гибель праведника".[303]

„Бедный Мане грустит, — писала она немного позже. — Публика, как всегда, не оценила его экспозицию, но у него это постоянно является новым поводом для удивления. Тем не менее он сказал мне, что я принесла ему счастье и что он получил предложение продать „Балкон". Ради него я бы очень хотела, чтобы это оказалось правдой, но боюсь, что надежды его опять не оправдаются"[304].

А мать Берты Моризо сказала дочери относительно Мане: „Он с удивительной непосредственностью рассказывает, что люди избегают его, чтобы не обсуждать с ним его картины, и, замечая это, у него не хватает мужества просить кого-либо позировать".[305]

Тем не менее Мане вскоре снова обрел это „мужество", потому что, встретив Эву Гонзалес, двадцатилетнюю дочь известного тогда писателя, был так очарован красотой этой брюнетки, что спросил, не согласится ли она позировать ему. Эва Гонзалес, занимавшаяся живописью под руководством в высшей степени модного тогда Шаплена, тотчас же бросила своего учителя и поступила „ученицей" в мастерскую Мане на улице Гюйо.[306]

Базиль. В деревне. 1868 г. Салон 1869 г. Музеи Фабр. Монпелье

Берту Моризо, пылкую, но застенчивую, видимо, обидело присутствие более светской соперницы в уединении мастерской Мане, и она страдала, видя, что та заменила ее как модель. „В данный момент, — писала она сестре, — все его восхищение сконцентрировано на мадемуазель Гонзалес, но портрет ее не подвигается. Он говорит, что идет уже сороковой сеанс, а голову опять пришлось соскоблить. Сам он первый смеется над этим". [307]

„Мане с женой заходил навестить нас, — писала она немного позднее. — Мы отправились в мастерскую, к моему удивлению и радости, я получила наивысшие похвалы. Кажется, все, что сделано у меня, решительно лучше, чем у Эвы Гонзалес. Мане слишком откровенен для того, чтобы можно было ошибиться, я

уверена, что ему все очень понравилось, но я только вспоминаю, что говорил Фантен: „Он всегда находит хорошими картины тех людей, которых любит".[308]

Мане особенно восторгался картиной Берты Моризо, только что написанной в Лориане и изображающей ее сестру Эдму на фоне вида порта Лориан, где она попыталась сделать то же, что сделал Базиль в своей выставленной в Салоне картине, — написать фигуру на открытом воздухе. Обрадованная признанием Мане, которое разделил и Пюви де Шаванн, она подарила Мане эту картину. Дега тем временем, либо до поездки, которую он совершил в 1869 году в Италию, либо по возвращении из нее, писал портрет ее сестры Ив — госпожи Гобийяр. Берта Моризо получила в это время письмо от своей сестры Эдмы: „Мне кажется, что твоя жизнь сейчас прелестна: разговаривать с Дега, наблюдая, как он рисует, смеяться с Мане, философствовать с Пюви, все это мне представляется достойным зависти"[309].

Лето 1869 года Мане снова провел в Булони. Наблюдая купающихся на пляже и людей на пароходах, направляющихся в Фолкстон, он занялся теми же проблемами, которые занимали его друзей в кафе Гербуа, — фиксацией своих впечатлений на небольших, быстро написанных полотнах. Занявшись этим, он, быть может, вспомнил недавние критические замечания Кастаньяри, относящиеся к его картинам в Салоне:

„До сих пор Мане больше фантазировал, чем наблюдал, был скорее странным, чем сильным. Его работы бедноваты, за исключением натюрмортов с цветами, которые он делает с подлинным мастерством. Отчего проистекает это бесплодие? Оттого, что, основывая свое искусство на природе, он не ставит своей целью интерпретировать самую жизнь. Его сюжеты заимствованы у поэтов или придуманы. Он не утруждает себя поисками их среди живых людей".[310]

Этим летом в Булони Мане начал наблюдать окружающую его жизнь. В результате этого работы, выполненные там, освободились от элемента „музейных воспоминаний", который характерен для его многих больших полотен.

Ренуар тем временем спокойно проводил лето вместе с Лизой у своих родителей в Виль д'Авре, часто навещая Моне, жившего по соседству в Буживале. Моне был опять в отчаянном положении — ни денег, ни красок, ни надежды. Новое отклонение его работ, представленных в жюри, было страшным ударом. Вспомнив энтузиазм Арсена Уссея, купившего в Гавре „Камиллу", и его совет приехать и жить в самом Париже или поблизости, где ему будет легче использовать, как говорил художник, „свой маленький талант", Моне подавил гордость и в июле написал

коллекционеру: „Господин Годибер только что снова был так любезен, что дал мне возможность обосноваться здесь и поддержал мое небольшое семейство. Я устроился, нахожусь в очень хорошей форме, полон желания работать, но увы, это роковое отклонение буквально вырывает у меня изо рта кусок хлеба. Несмотря на мои очень невысокие цены, торговцы и любители искусства показывают мне спину. А всего печальнее видеть, как мало интереса проявляется к произведению искусства, на которое не установлена цена. Я подумал, и, надеюсь, вы извините меня, что поскольку одна из моих картин раньше пришлась вам по вкусу, вы, быть может, захотите посмотреть еще несколько тех, которые мне удалось спасти. Я полагал, что, быть может, вы будете настолько добры и придете мне на помощь, так как положение у меня отчаянное, и, что самое худшее, я даже не могу работать. Не стоит говорить вам, что я готов сделать все, что угодно, и за какую угодно цену, лишь бы выкарабкаться из этого положения и иметь возможность сейчас начать картину для следующего Салона, чтобы опять со мной не повторилось подобной истории".[311] Однако Арсен Уссей, видимо, мало что сделал для художника и едва ли купил у него еще одну картину. Вскоре после этого Моне попросил Базиля прислать ему краски, чтобы он, по крайней мере, мог продолжать работать. Но в августе он уже заботился не о красках. „Ренуар приносит нам из дому хлеб, чтобы мы не умерли с голоду, — писал он Базилю. — Неделя без хлеба, без огня в очаге, без света — это ужасно".[312]

К концу августа у Моне не осталось красок, и он не мог продолжать работу. Базиль, видимо, не мог помочь ему в достаточной мере, потому что заложил собственные часы. Что же касается Ренуара, то ему приходилось не лучше. Он был в долгу у торговцев, и у него не хватало денег на марки для писем Базилю. „Мы едим не каждый день, — писал он ему, — но, несмотря на это, я счастлив, потому что, когда дело касается работы, Моне — превосходная компания", но тут же добавлял: „Я почти ничего не делаю, так как у меня мало красок".[313]

Невзирая на свое безнадежное положение, Моне не терял веры, и Ренуар впоследствии с благодарностью вспоминал о том, что Моне вселял в него мужество каждый раз, когда он был готов впасть в отчаяние.[314] Оба друга часто вместе посещали „лягушатник" — купальню на Сене, неподалеку от ресторана Фурнез в Буживале, где река с лодками и веселыми купальщиками представляла привлекательный мотив. Но работу снова пришлось прервать, и в конце сентября Моне в письме к Базилю сообщал: „У меня остановка из-за отсутствия красок…

Только я один в этом году ничего не сделаю. Это заставляет меня злиться на всех. Я завистлив, зол, я вне себя. Если бы я мог работать, все бы шло хорошо. Вы пишете, что не 50 и не 100 франков могут меня выручить. Возможно, но если вы так считаете, то мне не остается ничего другого, как разбить голову об стену, потому что в ближайшем будущем я не смогу предъявить прав ни на какое состояние. Есть у меня мечта — картина „Лягушатник". Я сделал для нее несколько плохих этюдов, но это мечта. Ренуар, который провел здесь два месяца, тоже хочет писать такую же картину".[315]

Изучение воды играло важную роль в развитии стиля Моне и его друзей. В 1869 году Моне написал картину — женщина, сидящая на берегу реки; основной интерес этой картины заключался в передаче отражений в воде. Так же как снег позволил художникам исследовать проблему теней, изучение воды давало превосходную возможность наблюдать отражения и рефлексы. Это подтверждало их уверенность в том, что так называемый локальный цвет в действительности является чистой условностью и что каждый предмет раскрывает глазу цветовую гамму, обусловленную его собственным цветом, его окружением и атмосферными условиями. Более того, изучение воды давало повод к изображению неоформленных масс, оживляемых лишь богатством нюансов, и больших поверхностей, фактура которых требовала применения живых мазков.[316]

Моне уже широко использовал живые мазки, так же как и Ренуар, который в своем этюде „Лето", выставленном в Салоне 1869 года, ввел на заднем плане большие точки, изображающие листья. В „Лягушатнике" оба друга использовали быстрые мазки, точки и запятые, чтобы передать сверкающую атмосферу, движение воды и позы купающихся. То, что официальные художники сочли бы „эскизностью", — выполнение всего полотна без единой определенной линии, использование мазка как графического средства, манера компоновать поверхности исключительно при помощи мелких частиц красочного пигмента различных оттенков — все это стало теперь для Моне и Ренуара не только практическим методом реализации их намерений, это стало необходимостью, если они хотели сохранить вибрацию света и воды, впечатление движения и жизни. Их техника была логическим результатом их работы на пленере и их стремления видеть в предметах не детали, которые им были знакомы, а целое, которое они ощущали. Если манера выполнения у Моне была шире, чем у Ренуара, то краски его еще были непрозрачными, тогда как Ренуар использовал более светлые краски и более тонкий мазок.

Недели, проведенные вместе в Буживале, положили основу настоящему творческому содружеству этих двух художников. Писали ли они одни и те же цветы в одной и той же вазе, ставили ли мольберты перед одним и тем же мотивом, — Ренуар и Моне годами работали вместе, обращаясь к тем же самым сюжетам, чаще, чем все другие члены их группы. И в этом творческом общении они выработали стиль, который также по временам сближал их друг с другом больше, чем с остальными.

Моне и Ренуар расстались в октябре 1869 года, после того как каждый из них написал по нескольку этюдов „Лягушатника". Моне отправился в Этрета, затем в Гавр и в ноябре вместе с Камиллой и маленьким Жаном обосновался неподалеку от Парижа в Сен-Мишеле, близ Буживаля. Ренуар присоединился к Базилю, который только что снял новую мастерскую в Париже на улице Кондамин, в квартале Батиньоль, вблизи кафе Гербуа.

Базиль тоже посвятил летние месяцы изучению купающихся на пленере, но в его большом полотне „Летняя сцена" („Купальщики") фигуры еще недостаточно объединены с пейзажем, потому что художник выполнял не всю картину на открытом воздухе и, используя более или менее гладкий мазок для тел купальщиков, употребил мелкие, живые мазки для травы, деревьев и воды, чем нарушил единство композиции. Базиль сейчас задумал написать обнаженную фигуру в своей мастерской, комнате, которая так нравилась ему, что он уже однажды сделал ее сюжетом картины, изобразив в большом ателье несколько своих друзей. Но в противоположность Фантену, имевшему обыкновение чуть ли не торжественно группировать свои модели, Базиль попытался показать их с той непринужденностью, которая царила в его обители. В то время как Метр играет на пианино, Золя перегнулся через перила лестницы, разговаривая с сидящим на столе Ренуаром, Мане рассматривает поставленную на мольберт картину, Моне, стоя за ним, курит и наблюдает, а Базиль с палитрой в руках стоит рядом с ним. После того как Базиль закончил портреты друзей, Мане взял в руки кисти своего друга и сам придал портретное сходство его изображению.[317]

В мае 1870 года Базиль оставил свою мастерскую на улице Кондамин и перебрался на другой берег Сены, чтобы поселиться на улице де Бозар, в том же доме, где была мастерская Фантена. Ренуар не последовал за ним на противоположный берег Сены. В то время как Базиль переезжал из района кафе Гербуа, в этом заведении появился новый гость. Марселен Дебутен был странным и забавным человеком — живописец, гравер и писатель, но главным образом представитель богемы. Неопределенно аристократического происхождения, он

умудрился промотать солидное состояние и жил в огромном замке в Италии, пока долги не вынудили продать его.

Пьеса его была принята Французским театром, и он сохранял превосходное чувство достоинства, несмотря на свои более или менее романтические лохмотья. Полный оригинальных идей и сведущий во многих отраслях знаний, он мог блистать в обществе, особенно если ему удавалось разражаться монологами. Его присутствие высоко ценили в кафе Гербуа.[318]

В начале 1870 года в кафе, по-видимому, царило большое возбуждение. Поскольку право избирать жюри было теперь предоставлено каждому выставлявшемуся художнику, некоторые из них задумали представить список своих собственных кандидатов, список, блистающий отсутствием каких бы то ни было членов Академии. Инициатором, по-видимому, являлся Жюль де ла Рошнуар, бывший ученик Кутюра и друг Мане. Среди тех, кого поспешно созванный комитет наметил в жюри, были Коро, Добиньи, Милле, Курбе, Домье, Мане, Бонвен, Аман Готье и некоторые другие. Мане тотчас же попросил Золя напечатать в нескольких газетах заметки с призывом к художникам голосовать за этот список. Но этот план печально провалился. Из всего списка избраны были только Коро и Добиньи,[319] но они фигурировали также и в официальном списке. Хотя оба они и получили больше голосов, чем все остальные члены жюри, они были скомпрометированы своим согласием возглавить крамольный и провалившийся список. Авторитет их в жюри был, таким образом, подорван, и когда Добиньи не смог добиться, чтобы приняли хотя бы одну картину Моне, он отказался участвовать в решениях жюри. „Раз мне понравилась эта картина, — объяснял он, — я не могу позволить, чтобы не признали мое мнение. Равносильно сказать мне, что я не знаю своего дела".[320] Коро вышел из состава жюри вместе с Добиньи, но не из-за уважения к Моне.

Могло показаться, что члены жюри особенно возмущались упорством, с которым Добиньи защищал Моне, потому что из всей Батиньольской группы он один был теперь выделен и предан остракизму. Обе картины Моне были отвергнуты, в то время как у Мане, Берты Моризо, Писсарро, Ренуара, Сислея и Фантена было принято по два полотна, а у Базиля и Дега по одному. Мане выставил „Урок музыки" и „Портрет Эвы Гонзалес", у которой тоже была выставлена в Салоне картина. Ренуар послал „Купальщицу", все еще слегка напоминающую Курбе, и „Алжирскую женщину", написанную сверкающими красками, которая открыто провозглашала его восхищение Делакруа. Сислей показал два парижских пейзажа, Берта Моризо — двойной

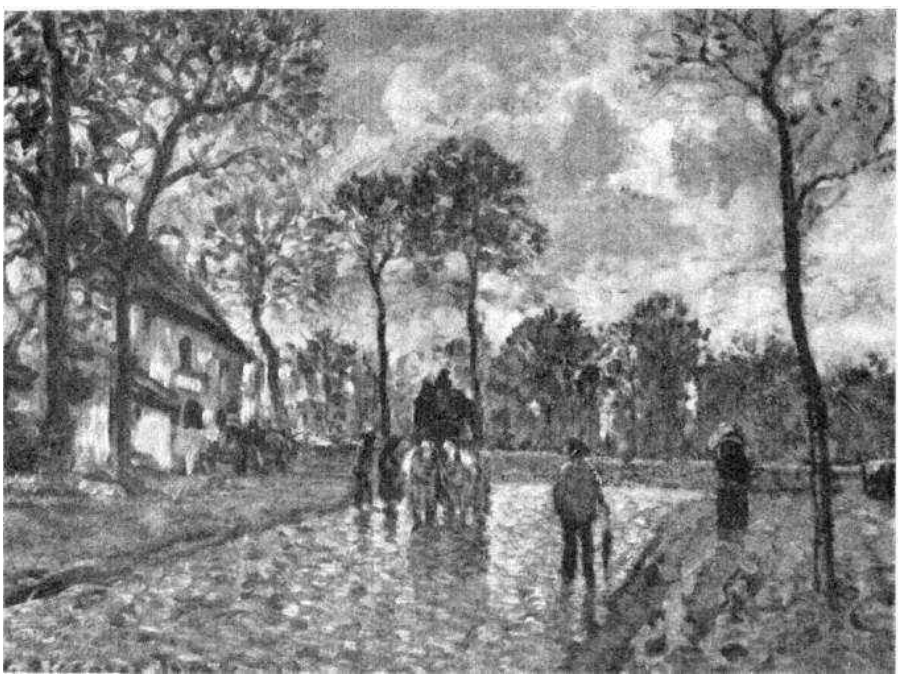
портрет матери и сестры Эдмы, Дега — портрет дамы с японским веером, а Фантен был представлен „Мастерской в квартале Батиньоль" и картиной „Чтение", получившей медаль. Несмотря на то, что картина Эвы Гонзалес была написана под сильным влиянием ее нового учителя Мане, в каталоге она была обозначена: „ученица Шаплена".

Берта Моризо представила жюри свой „Вид порта Лориан" и двойной портрет матери и сестры Эдмы, который имел волнующую историю. Пюви де Шаванн критиковал голову госпожи Моризо, и художница переделала картину перед тем, как попросить Пюви снова прийти посмотреть. Но последний отказался. „До сих пор мои несчастья еще были невелики, — писала она несколько дней спустя своей сестре. — Усталая, изнервничавшаяся, я пошла в мастерскую к Мане. Он спросил меня, что со мной, и, видя мою нерешительность, сказал с чувством: „Завтра, после того как я представлю свою картину [в Салон], я приду посмотреть вашу работу; доверьтесь мне, я скажу, что вам надо сделать". На следующий день, около часа дня, он является, находит в моей картине все очень хорошим, немного менее удачным — низ платья, берет кисти и делает несколько великолепных мазков. Мама в экстазе! Вот тут-то и начались мои несчастья: раз уж он увлекся — ничто не может его остановить; он переходит от юбки к корсажу, от корсажа к голове, от головы к фону. Он отпускает тысячу шуток, смеется, как сумасшедший, отдает мне палитру, снова ее забирает, наконец к пяти часам вечера мы создаем самую красивую карикатуру, какую только можно вообразить. Мы ждали, когда ее унесут. Так или иначе он заставил меня поставить ее на тележку, и я была совершенно уничтожена. Моя единственная надежда, что эту картину не примут; мама находит всю эту историю смешной, я ее нахожу душераздирающей".[321]

Картина была принята, но, учитывая недовольство своей дочери, госпожа Моризо считала лучшим забрать эту картину из Дворца промышленности [Салона], где она находилась.[322] Между тем художница, опасаясь, что Мане, проявивший столько хороших намерений, рассердится, решила, несмотря ни на что все-таки выставить этот портрет и смиренно встретить все поношения, которых она ожидала. Но их не последовало, что позволило ей написать своей сестре: „Меня не слишком хвалили, как ты сама понимаешь, но были достаточно любезны, чтобы не очень меня огорчить. Я, конечно, исключаю господина Дега, который относится с высокомерным презрением ко всему, что я могу сделать… "[323]

Салон 1870 года — последний Салон Второй империи — был

достаточно эффектным зрелищем.[324] Главными приманками служили „Саломея" — картина блистательной вульгарности, принадлежавшая кисти нового пришельца — Анри Реньо (вскоре убитого на поле сражения), и портрет работы другого молодого художника — Бастьен-Лепажа — „нового метеора реализма", живописца удручающей ловкости, который сумел приспособить к вкусам широкой публики великие завоевания реализма. Леон Бонна, с которым Дега познакомился в Италии, тоже привлекал много внимания своими добросовестными, но лишенными вдохновения портретами. Благосклонность публики, как всегда, была отдана несносным пошлостям художников жанра, среди которых Тульмуш, кузен Моне, пользовался наибольшим успехом, в то время как произведения Мане еще раз вызвали смех толпы.



Писсарро. Дилижанс в Лувесьенне. 1870 г. Лувр. Париж

В первый раз Базиль пользовался некоторым успехом. „Я в восторге от моей экспозиции, — писал он своим родным, — моя картина очень хорошо помещена, все ее видят и все о ней говорят; правда, больше говорят плохое, чем хорошее, но, во всяком случае, я стал объектом внимания, и с этого времени, что бы я и ни выставил, я не останусь незамеченным".[325]

Берте Моризо повезло меньше. Ее „Вид порта Лориан", произведение удивительно свежее, было повешено „на такой

высоте, что о нем невозможно было судить". Художница провела целый день в залах Салона в обществе Пюви де Шаванна, хотя она еще не простила ему те неприятности, которые произошли с ее портретом. „Фантен имеет настоящий успех, — сообщала она своей сестре. — Мане в отчаянии от того места, какое он занимает, между тем его две картины очень хороши. Они, как всегда, привлекают внимание; мадемуазель Гонзалес сносна, но не больше".[326] Пресса не была нежна к Мане. Альбер Вольф задал тон в „Figaro", назвав портрет Эвы Гонзалес „отвратительной карикатурой, выполненной маслом", и обвиняя художника, что он создает „грубые образы специально для того, чтобы привлекать внимание".[327]

На этот раз Дюре взял на себя защиту своих друзей в серии отчетов о Салоне, посвященных главным образом „новым пришельцам, у которых, очевидно, будет большое будущее". Он очень хвалил Писсарро, чьи произведения, видимо, не были замечены другими критиками, а также Фантена и Дега, но не упомянул Базиля, Ренуара, Сислея и Берту Моризо. Однако он посвятил специальную статью Мане. „Еще вчера, — говорил он, — считали странным Курбе, а теперь его превозносят до небес и курят ему фимиам. Но стоило к нему привыкнуть, как защитники рутины, накидывающиеся на все новое, и посредственности, ненавидящие все оригинальное, обрушиваются на пришедшего ему на смену Мане. В силу этого мы остановились перед полотнами Мане. Но мы были не единственными. Наоборот, перед ними стоит толпа и мы тут же заметили, что наша прелестная публика, только что умиравшая от экстаза перед самым жалким подражанием, насмехается теперь над нашим поистине оригинальным художником именно по причине его оригинальности и той творческой самостоятельности, которая нас привлекает и чарует.

„Ах, как это плохо нарисовано!" — В течение тридцати лет это говорили о Делакруа.

„Но это совсем не сделано! Это только наброски!" — Вчера еще это был постоянный припев по поводу Коро.

„Ах, мой бог, как эти люди уродливы, какие ужасные типы! — Это, в сущности, резюме мнений буржуа о Милле и т. д.

И так будет продолжаться с господином Мане до тех пор, пока публика, свыкнувшись с тем соединением достоинств и недочетов, светлых и теневых сторон, которые составляют его индивидуальность, примирится с ним и начнет высмеивать какого-нибудь вновь появившегося художника".[328]

Но так как статьи Дюре появились в газете, принадлежащей оппозиции, то они чуть ли не скомпрометировали тех, кого он

намеревался возвысить. Арсен Уссей тоже, наконец, написал в защиту Моне, отвергнутого в 1870 году, в то время как примиренный Дюранти посвятил большую и очень хорошую статью Мане.[329]

Сезанн, всегда наиболее лихой из всей группы, остался верен своему намерению „скорее оскорблять жюри, чем искать путей быть принятым в Салон". Он дождался последнего дня приемки картин, чтобы принести свои произведения, выбрав два полотна, как бы специально предназначенные для того, чтобы не понравиться „этим господам". Одно из них — огромный портрет его друга Ахилла Амперера (два метра высотой), изображающий карлика с головой мушкетера, покоящейся на хрупком костлявом теле. Эта фигура, странная и гротескная, облаченная в синий домашний халат, из-под которого видны длинные лиловые кальсоны и мягкие красные шлепанцы, сидит на большом цветастом кресле.

Вторая картина Сезанна изображала лежащую обнаженную женщину с формами весьма угловатыми, в которой не было ничего похожего на „шарм", „грацию" или „законченность", так высоко ценившиеся в жюри. Появление этих двух работ было сенсацией. Один журналист поспешил осветить в прессе этот инцидент.

„Художники и критики, которые находились во Дворце промышленности 20 марта — последний день приемки картин, — будут помнить овацию, устроенную двум картинам нового жанра… Курбе, Мане, Моне и все вы, художники, работающие ножом, щеткой, метлой и другими орудиями, — вас всех переплюнули! Я имею честь представить вам вашего учителя: господина Сезанна (sic!), Сезанна из Экса! Это художник-реалист и более того — убежденный. Послушайте лучше, что он мне говорил со своим ярко выраженным южным акцентом: „Да, мой дорогой господин, я пишу, как я вижу, как я чувствую, — а мои чувства очень сильные… Те, другие чувствуют и видят так же, как я, но они не осмеливаются… Они делают картины для Салона… а я смею, господин, я смею. Я имею смелость иметь свои мнения — смеется тот, кто смеется последним".[330]

Сезанн, предвидевший, что будет отклонен, находился в Париже при открытии Салона и 31 мая присутствовал в качестве свидетеля на свадьбе Золя.

Несколько недель спустя, 26 июня, Моне обвенчался с Камиллой. Что же касается Сезанна, то незадолго до этого он встретился с молодой натурщицей Гортензией Фике, которая согласилась разделить с ним жизнь. Он, возможно, еще был в Париже, когда 18 июля 1870 года Франция с „легким сердцем",

как сказал Эмиль Оливье, председатель совета министров, объявила войну Пруссии.

Объявление войны застало Базиля в поместье его родителей вблизи Монпелье, где благодаря напряженной работе его большая восприимчивость нашла, наконец, свободное, непринужденное выражение. Казалось, он наконец достиг того единения с природой, которое отличало Писсарро, той легкости выражения, которая была присуща Ренуару, и той уверенности в собственных возможностях, которая была главной силой Моне. Но перед лицом бедствий, грозящих его стране, он не чувствовал желания продолжать работу. 10 августа он записался в полк зуавов, славившийся тем, что обычно выполнял самые опасные задания.

Дега, который писал этюды на побережье, вернулся в Париж. Моне остался в Гавре; Ренуар, зачисленный в кирасирский полк, был послан в Бордо, а впоследствии в Тарб, где должен был объезжать лошадей, в чем он ничего не смыслил. Золя, как единственный сын вдовы, был освобожден от военной службы и собирался поехать в Марсель. Сезанн же, дважды вытащивший несчастливый номер в жеребьевке, но выкупленный отцом, не имел сейчас большого желания надевать военную форму.[331] Он оставил родительский дом в Эксе и отправился работать вблизи Эстака, на побережье Средиземного моря, неподалеку от Марселя, где обосновался с Гортензией Фике, скрывая эту связь от отца. В Эстаке, куда к нему на некоторое время приезжал Золя, Сезанн по преимуществу посвящал свое время пейзажной живописи, пытаясь заменить взволнованные порождения своей фантазии непосредственным и верным наблюдением природы. Работая, он вспомнил, что уже много лет назад Писсарро изъял из своей палитры „черную краску, битюм, сиенну жженую и охры".

„Пишите только тремя первичными красками [красной, синей, желтой] и их непосредственными производными", — говорил он Сезанну.[332]

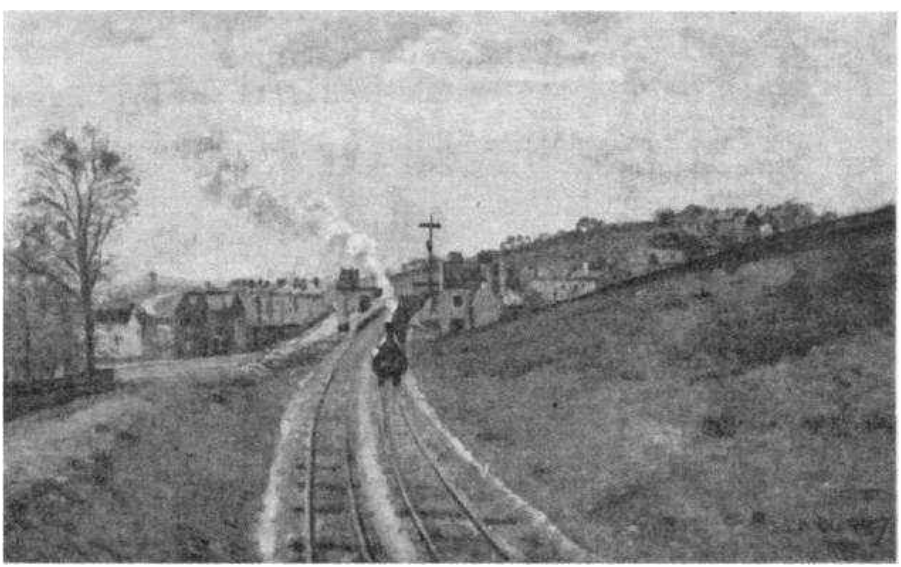
Хотя Сезанн еще не пришел к радикальному изменению своей палитры, он все же начал употреблять мелкий мазок, свойственный его друзьям, и в целом прибегать к более светлой гамме. Новый портрет его друга Валабрега, написанный в этот период, свидетельствует о таком переходе. В то время как лицо моделировано мелкими и яркими мазками, остальное передано в широкой манере и в довольно темных тонах.

Тем временем военные дела с каждым днем становились все хуже. Встретив сопротивление опытного врага, превосходящего своей численностью и снаряжением, французские армии, совершенно неподготовленные, нуждающиеся в самом необходимом, возглавляемые неспособными и даже предательски

настроенными придворными фаворитами, вступали в безнадежные бои. Поражение следовало за поражением, пока наконец катастрофа под Седаном не решила судьбу Франции.

2 сентября 1870 года Наполеон Ш капитулировал. Спустя два дня в Париже была объявлена Третья республика. Виктор Гюго возвратился из изгнания, в Париже он был встречен новым мэром Монмартра Жоржем Клемансо, вернувшимся из Соединенных Штатов, где он жил с 1865 года. А Гамбетта призывал своих соотечественников объединиться против могущественного захватчика, умереть, но спасти честь нации.

Мане был ревностным республиканцем, так же как его друзья Золя и Дюре. Семью свою он отослал в безопасное место на юг Франции. Страстный почитатель Гамбетты, он со своим братом Эженом и Дега начал теперь часто посещать политические митинги в Париже. В то время как двое его братьев и Гильме находились в маневренных войсках, он записался добровольцем в артиллерию Национальной гвардии и стал штабным офицером под началом Мейссонье. Бракмон, Пюви де Шаванн, Каролюс Дюран и Тиссо служили в той же части. Дега хотя и не был республиканцем, записался в инфантерию, но был переведен в артиллерию из-за болезни правого глаза. В полку он встретил своего бывшего школьного товарища художника и инженера Анри Руара, который с тех пор стал одним из его самых близких друзей.



Писсарро. Пейзаж в Норвуде. 1871 г. Институт Курто. Лондон

В то время как день и ночь гремели пушки, Мане, его брат, Дега и Стевенс изредка собирались в Пасси у Моризо, так как Берта отказалась покинуть Париж. Ее мать в письме к своим двум другим дочерям описывала один из этих визитов следующим образом: „Господин Дега был так потрясен гибелью своего друга скульптора Кювелье, что находился в невозможном состоянии. Он и Мане чуть не вцепились друг другу в волосы, обсуждая средства обороны и вопросы использования Национальной гвардии, причем каждый из них готов был пойти на смерть ради спасения своей страны. Господин Дега записался в артиллерию, хотя, судя по его словам, он еще ни разу не слышал, как стреляет пушка.

Он хочет услышать этот звук, желая удостовериться, сможет ли выдерживать взрывы".[333]

Эдуард и Эжен Мане сделали все, что могли, чтоб уговорить семейство Моризо уехать из Парижа. „Братья Мане так красноречиво описывали ужасы, которые мы рискуем испытать, что могли бы напугать самых стойких людей. Ты знаешь их склонность преувеличивать; в такие минуты они все видят в черном свете".[334]

Когда пруссаки приближались к Парижу, Писсарро был вынужден бежать из Лувесьенна, не имея возможности захватить с собой картины, почти все написанное им начиная с 1855 года; не смог он захватить и некоторое количество картин Моне, оставленных ему на сохранение.[335] Писсарро с семьей вначале нашел пристанище на ферме своего друга Пиетта в Монфуко, в Бретани, а позже уехал в Лондон, где жила его двоюродная сестра и куда уехала также его мать. В то время как немцы устроили в доме Писсарро мясную лавку, Курбе был назначен в Париже председателем комиссии по сохранению национальных художественных сокровищ.[336] Он смог обеспечить своим работам относительную безопасность, поместив их в новых галереях Дюран-Рюэля на улице Лаффит.

В начале сентября в Гавре Моне был свидетелем невероятного наплыва людей на пароходы, отбывающие в Англию. Буден подумывал отправиться в Лондон, но потом решил в пользу Брюсселя, куда бежали некоторые из его друзей. Диаз тоже уехал туда. Моне в конце концов оставил жену с ребенком и умудрился добраться до Лондона.[337] Среди прочих уехали в Англию Добиньи и Бонвен.

Коро бежал в Париж из своего дома в Виль д'Авре и предложил большую сумму на изготовление пушки для того, чтобы прогнать пруссаков из лесов Виль д'Авре.

19 сентября началась осада Парижа. Тремя неделями позже Гамбетта на воздушном шаре покинул город, чтобы организовать

сопротивление в провинциях. Правительство обосновалось в Бордо, и Золя направился туда, чтобы занять пост секретаря при кабинете министра Глез-Бизуэна, которого он вместе с Дюре встречал как редактора антиимперской газеты „Tribune".

В ноябре Мане писал из Парижа своей жене: „Мой рюкзак набит всем необходимым для работы, и скоро я начну несколько набросков с натуры".[338] Но серьезность положения, видимо, помешала ему заниматься живописью. „Кафе Гербуа — мое единственное спасение, — писал он немного позднее. — И это становится довольно-таки однообразным".[339] 28 ноября в сражении при Бон-ла-Роланде был убит Фредерик Базиль.

В Париже постепенно начинали царить голод и эпидемии. Мане сообщал жене, что люди едят кошек, собак и крыс, счастливчикам удавалось достать конину. В письме к Эве Гонзалес он жаловался, что ослиное мясо стало слишком дорогим.[340]

Вскоре к испытаниям парижан добавился страшный холод. 5 января 1871 года пруссаки начали обстрел города. Снабжение провизией окончательно прекратилось. День и ночь по Парижу били пушки врага. Столица Франции капитулировала лишь 28 января. Франция проиграла войну. 1 марта германские войска на сорок восемь часов условно оккупировали Париж.

Тем временем в Лондоне Моне снова переживал трудные дни, пока не повстречался с Добиньи, который писал тогда виды Темзы, имевшие в Англии большой успех. Добиньи был тронут бедственным положением Моне и в январе 1871 года познакомил его со своим торговцем Полем Дюран-Рюэлем, тоже бежавшим в Лондон, предварительно отправив туда большинство своих картин. Он только что открыл галерею на Нью Бонд-стрит.

Добиньи пошел даже на то, что предложил заменить своими собственными картинами те работы Моне, которые Дюран-Рюэль не сможет продать.[341]

Но Добиньи не пришлось очень сильно настаивать. Дюран-Рюэль уже был заинтересован картинами Моне, которые иногда появлялись в Салоне, и рад был познакомиться с молодым художником. Фактически уже обозреватель Салона 1870 года в „Revue Internationale de l'art et de la curiosite", издаваемом ДюранРюэлем, настаивал на значительности таких художников, как Писсарро, Дега и Мане, а также и Моне, невзирая на то, что картины его были отвергнуты жюри. Более того, Дюран-Рюэль, по-видимому, уже приобрел работы этих художников, так как выставки, которые он устраивал в Лондоне в течение 1870–1871 годов, включали две картины Писсарро, две Сислея и по одной картине Моне, Ренуара, Дега и Мане.[342]

В конце концов казалось естественным, что, торгуя долгие годы картинами барбизонских художников и содействуя своим упорством и смелостью их окончательному признанию, Дюран-Рюэль сейчас будет как-то заинтересован в последователях Коро, Диаза и Курбе среди нового поколения. И в самом деле, когда в течение того же января месяца Писсарро зашел в галерею ДюранРюэля и оставил там картину, он немедленно получил обнадеживающий ответ: „Мой дорогой господин Писсарро, вы принесли мне очаровательную картину и я сожалею, что отсутствовал в галерее и не смог лично засвидетельствовать вам свое почтение. Сообщите мне, пожалуйста, цену, которую вы хотите получить за нее, и когда сможете, будьте любезны пришлите еще. Я должен продать здесь много ваших работ. Ваш друг Моне справлялся у меня о вашем адресе. Он не знал, что вы в Англии".[343]

Дюран-Рюэль купил одну за другой две картины Писсарро, платя по 200 франков за каждую, что было больше, чем художник получал от папаши Мартина в Париже; по 300 франков он платил за картины Моне.

С тех пор он выставлял их работы на каждой выставке, которую устраивал в Лондоне, но, несмотря на все свои усилия, не смог продать их в Англии.

Сислей, как британский подданный, тоже уехал в Англию, но, видимо, не встречался там ни с Дюран-Рюэлем, ни с Писсарро, ни с Моне.[344] Во всяком случае, написанный им в 1871 году „Мост Черинг-Кросс" подтверждает пребывание Сислея в столице Англии во время франко-прусской войны, если только он не прибыл туда вскоре после прекращения военных действий.[345]

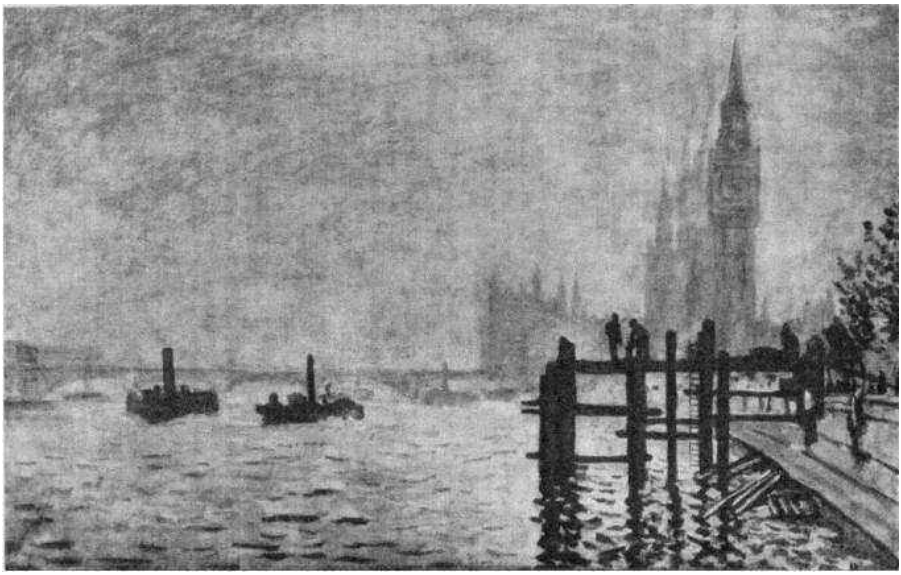
Моне и Писсарро были счастливы, найдя друг друга в Лондоне, и стали часто встречаться. Писсарро впоследствии вспоминал: „Моне и я были в восторге от лондонских пейзажей. Моне работал в парках, а я, живя в нижнем Норвуде, очаровательном в то время предместье, изучал эффекты тумана, снега и весны. Мы писали с натуры… Посещали мы и музеи. Акварели и картины Тернера и Констебла, полотна старика Крома, конечно, имели влияние на нас. Мы восхищались Гейнсборо, Лоуренсом, Рейнольдсом и пр., но в основном мы были поражены пейзажистами, которые импонировали нашим взглядам на пленер, на передачу света и мимолетных впечатлений. Среди современных художников нас очень заинтересовали Уатс и Россетти".[346] Однако Писсарро подчеркивал, что „Тернер и Констебл, научив нас кое-чему, показывали в то же время своими работами, что они не имели представления об „анализе тени", которая в картинах Тернера

всегда казалась провалом, преднамеренным эффектом. Что же касается деления цветов, то Тернер убедил нас в превосходстве этого как метода, но не как средства достижения правдивости…"[347] Моне также утверждал в более поздние годы, что искусство Тернера имело ограниченное воздействие на его эволюцию. Он и Писсарро благодаря непосредственным наблюдениям в 1870 году уже ближе стояли к природе, чем Тернер, чьи работы, Моне не скрывал этого в своих беседах с друзьями, „были антипатичны ему из-за необузданного романтизма воображения".[348]

Обоим друзьям, по словам Писсарро, „пришла в голову мысль послать наши этюды на выставку в Королевскую Академию. Естественно, мы были отвергнуты".[349]

Если бы не моральная и материальная поддержка Дюран-Рюэля, они могли бы пасть духом, потому что вести, приходившие из Франции, как и следовало ожидать, звучали неутешительно. Писсарро, просивший одного из своих знакомых — художника Белиара — прислать подробный отчет, в конце февраля получил письмо: „Все ваши друзья здоровы. Мане уехал на юг [к своей семье] несколько дней тому назад. Золя… вернулся к частной жизни и живет в Бордо, выжидая, как развернутся события. Он просил передать вам привет. Гильме здоров, Гийомен тоже. Дюранти все такой же. Сезанн на юге, Дега, как мне говорил Дюранти, немножко свихнулся. Я не видел Фантена, Сислея и Ренуара целый век. Моне, кажется, в Дьеппе или в Англии. Удино работает в мэрии, а я не работаю совсем. Нет угля!.. У меня нет известий о вашем доме в Лувесьенне! На одеяла, одежду, обувь, белье, поверьте мне, вы можете поставить крест… а ваши картины, поскольку они всем нравятся, я надеюсь, будут служить украшением прусских гостиных. Близость леса, вне всякого сомнения, спасла вашу мебель. Добиньи только что вернулся из Лондона, где заработал массу денег. Думаю, что вашей матери лучше оставаться в Лондоне, пока здесь все наладится. Есть основания полагать, что будет подписан мирный договор, но может возникнуть много осложнений и событий до и после… "[350]

И, действительно, судьба имела в запасе много неожиданностей. В марте отчаявшееся население Парижа восстало против военных мер нового правительства, и оно бежало в Версаль; в столице была провозглашена Коммуна.



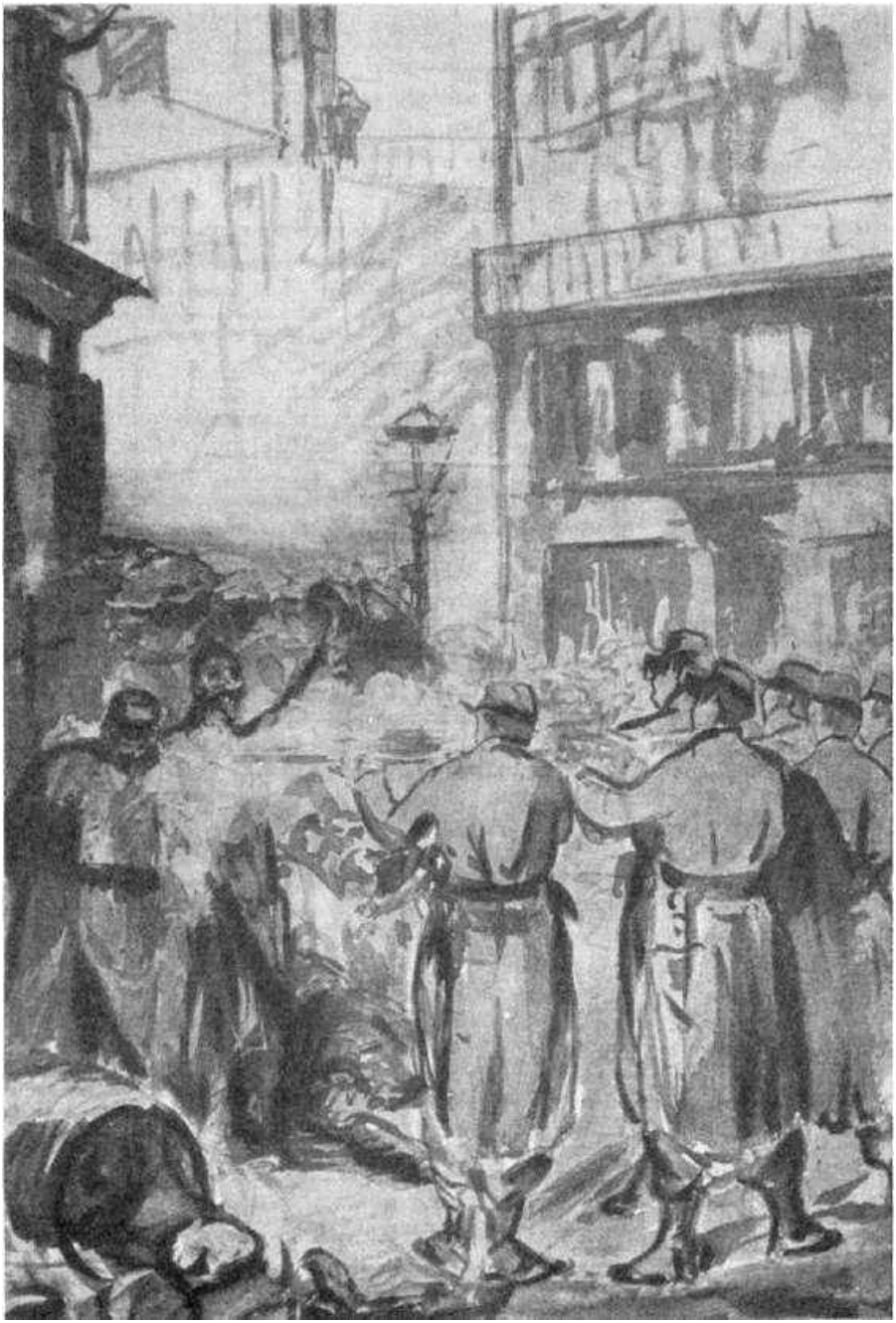
Моне. Вид Темзы и здание парламента в Лондоне. 1871 г. Частное собрание. Лондон

Мане. Гражданская война. 1871 г. Литография, сделанная под впечатлением событий Парижской коммуны

Курбе был избран народным представителем, а также стал президентом новой федерации художников, именем которой ликвидировал Академию в Риме, Школу изящных искусств, отделение изящных искусств Института, а также все медали и награды, выдаваемые в Салонах. Но статут, касающийся жюри Салона, остался без изменений. Среди тех, кто наиболее регулярно посещал собрания федерации, были Аман Готье и бывший учитель Берты Моризо — Удино.[351] Бонвен, Коро, Курбе, Домье и Мане входили в комитет, выбранный для того, чтобы заменить экс-администрацию по делам изящных искусств.

Назначенный „куратором изящных искусств", Курбе участвовал в свержении Вандомской колонны, считавшейся символом войн и агрессий и прославления династии Бонапарта. Вандомская колонна была восстановлена после падения Коммуны. Падение это произошло после новой осады Парижа, на этот раз войсками версальского правительства, которые в первые дни мая начали обстрел города. 21 мая войска вошли в Париж, и началась страшная резня. В одну неделю город был буквально затоплен кровью. 28 мая сопротивление прекратилось.

Мане, чей друг Дюре едва избежал ареста во время Коммуны, вернулся в Париж перед последними майскими уличными боями и запечатлел их в двух литографиях. Золя прибыл в Париж за четыре дня до восстания и оставался там до середины мая. Демобилизовавшись, Ренуар тоже вернулся в столицу, но во время Коммуны снова уехал и устроился вместе со своей матерью вблизи Лувесьенна. Дега, оставивший Париж после прекращения военных действий, провел месяцы Коммуны со своими друзьями Вальпинсонами в их деревенском поместье.



Мане. Расстрел коммунаров. Акварель. 1871 г. Музей в Будапеште

Берта Моризо вместе с родителями оставила Париж и присоединилась к Пюви де Шаванну в предместье Сен-Жермен. Примерно в это же время покровитель Писсарро Ароза пригласил

в Париж своего крестника Поля Гогена, который только что отбыл воинскую повинность во флоте и сейчас по рекомендации Арозы поступил в банк Бертена.

В Лондоне Писсарро продолжал получать довольно неприятные известия из Франции. Хозяйка дома, в котором он жил в Лувесьенне, сообщала ему, что „пруссаки натворили много бед… Кое-какие картины нам удалось сохранить, но большинство их эти господа, боясь испачкать ноги, разложили в саду и использовали в качестве ковра".[352]

А Дюре после подавления Коммуны писал Писсарро: „Ужас и отчаяние продолжают царить в Париже. Ничего подобного еще не бывало… У меня есть только одно желание — уехать, бежать на несколько месяцев из Парижа… Париж пуст и опустеет еще больше… Что же касается живописцев и художников, то можно подумать, что их вообще никогда не было в Париже".[353]

Дюре сообщил Писсарро о своем намерении поехать в Лондон, на что художник ответил ему в июне: „Я пробуду здесь очень недолго. Рассчитываю как можно скорее вернуться во Францию. Да, мой дорогой Дюре, я не останусь здесь, только за границей чувствуешь, как прекрасна, величественна и гостеприимна Франция. Какая разница с тем, что делается здесь. Встречаешь только презрение, безразличие, даже грубость; среди коллег царят лишь самая эгоистическая зависть и обиды. Здесь нет искусства, существует только сделка. Что касается моих личных дел и продаж, то я ничего не сделал, только Дюран-Рюэль купил у меня две небольшие картины. Моя живопись не привлекает никого, но со мной это бывает почти везде… Может быть, я скоро буду в Лувесьенне, там я потерял все. Из пятисот осталось около сорока картин".[354] Когда немного позже Дюре встретился с Писсарро в Лондоне, он пришел в восторг от последних работ художника, но счел обстановку в Англии еще более неприятной, чем ее изобразил Писсарро. „Из французских художников, англичане любят только Жерома, Розу Бонёр и т. п., — писал он Мане. — Коро и другие великие художники пока еще не существуют для них. Положение здесь такое, каким оно было в Париже двадцать пять лет тому назад… "[355]

Путешествуя вокруг света, Дюре оставил Британию ради Соединенных Штатов и был счастлив сообщить, что в Новом Свете помимо многих плохих картин он видел также несколько хороших. „Современная французская школа прививается здесь, — констатировал он, — я снова видел в Бостоне „Кюре" Курбе. Это поистине шедевр. В Бостоне я видел также несколько очень красивых Тройонов… Курбе и эти Тройоны компенсируют остальную безвкусицу".[356]

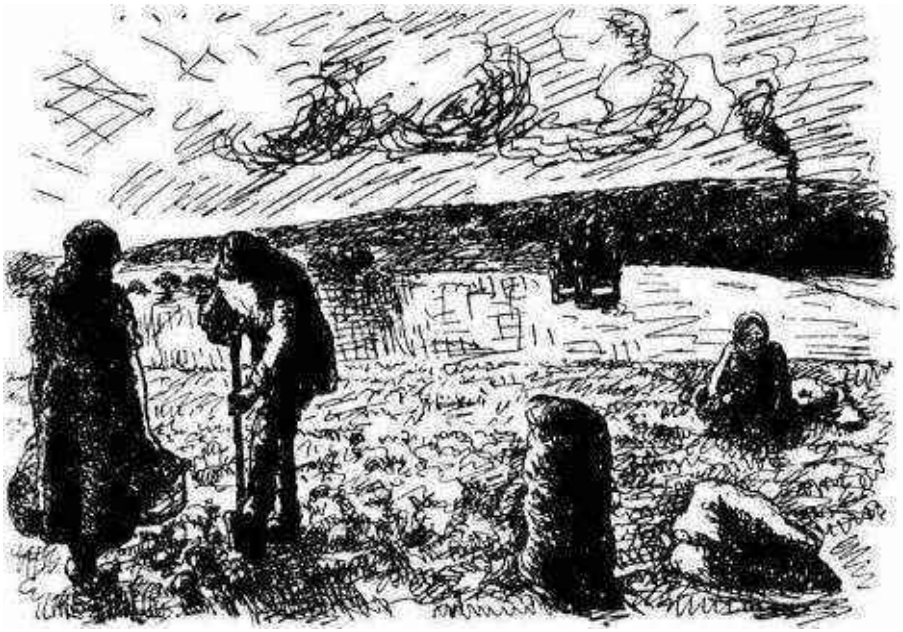
В то время как Дюре писал эти строки Мане, в Париже был арестован и заключен в тюрьму в ожидании суда Курбе за активное участие в Коммуне и в особенности за разрушение Вандомской колонны.

Моне тем временем оставил Англию, но вместо того чтобы вернуться во Францию, направился раньше в Голландию. Возможно, он это сделал по совету Добиньи или, быть может, воспользовался его приглашением, потому что в течение 1871 и 1872 годов Добиньи работал в Голландии (он даже приобрел у Моне один из написанных им видов канала Заандам). Моне намеревался остаться в Голландии до конца года, привлеченный живописными ветряными мельницами с красными крыльями, необъятностью неба над плоской землей, каналами и лодками, городами и домиками, которые, казалось, поднимаются из воды. Все это являло ему огромное разнообразие серых оттенков, именно тех валеров, к которым был так чувствителен Буден.

Наконец уехал и Писсарро. В конце июня 1871 года он уже был снова в Лувесьенне. Картина, написанная им вскоре после возвращения, — „Дорога Рокенкур", — казалось, была наполнена жизнерадостностью, тихой, но горячей верой, чувством более сильным, чем лиризм его ранних работ, потому что оно приобрело ясность.

Писсарро выражал пылкую надежду, что „Париж восстановит свое великолепие",[357] и нашел Францию, объединенную одним желанием — восстановить все, что было разрушено, и снова занять в мире то место, которое она занимала.

Заем, выпущенный государством, был перекрыт подпиской в два с половиной раза; огромные репарации, затребованные пруссаками, были выплачены в наивозможно кратчайший срок, и по всей стране, освобожденной от невежественного тирана, глубоко униженной на поле сражения, но гордой своей новой республикой, казалось, начал царить новый дух, новая жажда великих достижений. В науке, искусстве, литературе, в области техники создавались великие проекты и уверенно начиналось их осуществление. „Наступает наше время",[358] — объявил Сезанну Золя.



В то время как немцы радовались своей легкой победе над прогнившей Второй империей, Фридрих Ницше имел смелость заявить своим соотечественникам:

„Общественное мнение в Германии чуть ли не запрещает говорить о злых и опасных последствиях войн, особенно войны, победоносно оконченной… И все же необходимо сказать: большая победа — это большая опасность. Человеческая натура переносит ее труднее, чем поражение, и легче даже завоевать победу, чем перенести ее так, чтобы она не превратилась в поражение.

Из всех опасных последствий недавней войны с Францией самым опасным является широко распространенное, а может быть, даже общее заблуждение, что в этой войне победила также германская культура и она заслуживает лавров, достойных такого успеха. Эта иллюзия чрезвычайно вредна не потому, что она иллюзия, — существуют и благотворные иллюзии, — но потому, что она способна превратить нашу победу в полное поражение… Не может быть никакой речи о победе германской культуры по той простой причине, что французская культура продолжает существовать и мы зависим от нее так же, как прежде".[359]

В ближайшие десятилетия не только Германия, но и весь мир уповал на французскую культуру и, быть может, ни в одной области ее главенствующее положение не было таким бесспорным, как в области искусства.

Но понадобилось много времени для того, чтобы ее роль и роль французских художников получили всеобщее признание,

почти столько же времени, сколько понадобилось самой Франции для того, чтобы признать своих величайших художников.

1872–1874 ПОСЛЕВОЕННЫЕ ГОДЫ ПЕРВАЯ ГРУППОВАЯ ВЫСТАВКА (1874) И ПРОИСХОЖДЕНИЕ ТЕРМИНА „ИМПРЕССИОНИЗМ”

К концу 1871 года почти все друзья уже вернулись в Париж или его окрестности и снова начали встречаться в кафе Гербуа. Золя, однако, появлялся там гораздо реже, так как усиленно работал над серией романов „Ругон Маккары"; издание первого из этих романов было прервано войной. Сезанн, вернувшийся с юга, занимал теперь небольшую квартирку напротив Винного рынка в Париже, где в январе 1872 года Гортензия Фике родила ребенка, названного в честь отца Полем Сезанном. Примерно в то же самое время вернулся из Голландии Моне, и Буден сообщал одному из своих друзей: „Он очень хорошо устроился и, по-видимому, имеет большое желание завоевать положение. Он привез из Голландии очень красивые этюды, и я верю, что ему суждено занять одно из первых мест в нашей школе".[360]

Едва успев вернуться, Моне вместе с Буденом и Аманом Готье отправились навестить Курбе, который, после нескольких месяцев тюремного заключения за участие в Коммуне и за разрушение Вандомской колонны, был по состоянию здоровья переведен в больницу. Теперь, когда он ожидал суда, они были одними из немногих, не забывших, чем были обязаны Курбе.

Курбе был очень тронут их вниманием именно в тот момент, когда большинство знакомых постаралось забыть его. Дюран-Рюэль, несмотря на то, что он вовсе не питал симпатии к политическим взглядам Курбе, тоже был среди людей, не покинувших художника; он купил множество его работ (сидя в тюрьме Сент-Пелажи, Курбе писал преимущественно натюрморты). Среди них было одно полотно, на котором красочный букет сочетался с изображением возлюбленной Уистлера — Джо; ее яркая красота, по-видимому, все еще не изгладилась из памяти Курбе.

После возвращения во Францию Дюран-Рюэль продолжал вкладывать солидные суммы в работы барбизонских мастеров, и многие из них продавали свои картины исключительно ему. Но

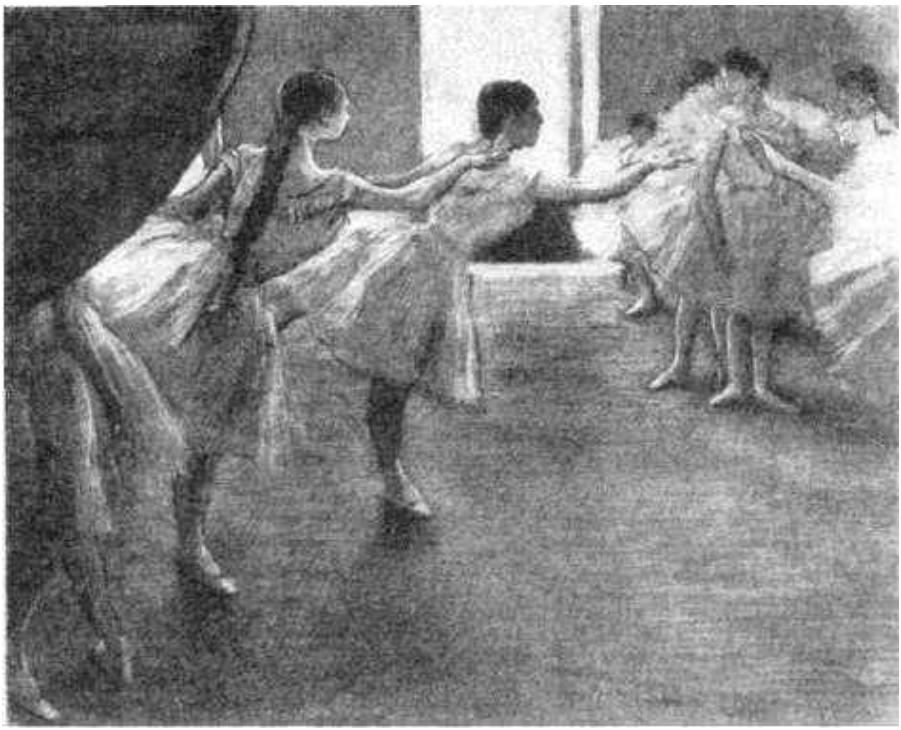
он проявил также повышенный интерес к творчеству молодого поколения. Когда Моне и Писсарро представили ему своих друзей, в том числе Сислея и Дега, он тотчас же купил у них несколько полотен. В декабре 1872 года Дюран-Рюэль обнаружил в мастерской популярного тогда Стевенса две картины Мане, которому тот оставил несколько своих работ, в надежде, что на них найдется покупатель. Торговец не только приобрел их, но несколько дней спустя посетил мастерскую Мане, где купил все находившиеся там полотна, в общей сложности двадцать три картины, за которые уплатил 35000 франков. Цены за картину Мане колебались от 400 до 3000 франков — в эту сумму были оценены „Испанский гитарист", первая картина, выставленная Мане в Салоне, „Мадемуазель В. в костюме торреадора" из „Салона отверженных" и «Битва „Кирсежа" с „Алабамой"».[361]

Едва успела состояться эта сделка, как Дюран-Рюэль возвратился и купил еще несколько картин, которые Мане поспешно забрал у различных друзей. Среди них была „Музыка в Тюильри". На выставке, устроенной Дюран-Рюэлем в Лондоне в 1872 году, Мане был представлен одиннадцатью картинами, Писсарро — семью, Сислей — четырьмя.

Этим массовым приобретением произведений художников Батиньольской группы Дюран-Рюэль решительно связал свою карьеру с будущим молодых художников, хотя ему не удалось еще продать ни одной из их картин. Но он был убежден, что „настоящий торговец картинами должен быть одновременно и просвещенным любителем, готовым в случае необходимости пожертвовать своими деловыми интересами ради художественных убеждений и вступить в борьбу со спекулянтами, а не потакать им".[362]

Заинтересованность Дюран-Рюэля была для художников не только матетериальной, но и моральной поддержкой. Возможно, что по этой причине художники, связанные с ним, — Моне, Писсарро, Сислей и Дега — ничего не послали в Салон 1872 года. Однако Мане, Ренуар, а возможно и Сезанн, верные своим убеждениям, представили работы в жюри. Так же поступила и Берта Моризо. Но в это время ни она, ни Сезанн, ни Ренуар не имели еще никаких дел с Дюран-Рюэлем. В то время как работы Мане и Берты Моризо были приняты, картина Ренуара „Парижанки в костюмах алжирских женщин", написанная под сильным влиянием Делакруа, была отвергнута. Работы Курбе тоже были отвергнуты, потому что член жюри Мейссонье протестовал против их принятия из чисто политических соображений. Жюри, которое согласилось с его взглядами, не избиралось уже всеми выставлявшимися художниками; новое

правило опять предоставляло право голоса только тем, кто имел медали.



Дега. Танцовщицы на репетиции. Пастель. Музей изобразительных искусств им. Пушкина. Москва

Как и следовало ожидать, это вызвало протест большого числа художников, и вновь была подана петиция с требованием нового „Салона отверженных", которая ни к чему не привела. Директор изящных искусств Третьей республики занял в этом вопросе позицию, идентичную позиции графа Ньюверкерке. Некоторые художники, как сообщает Поль Алексис, дошли до того, что даже „сожалели о прошедших временах Империи и графе Ньюверкерке".[363]

После закрытия Салона Мане отправился в Голландию специально изучать работы Франса Гальса в Гарлеме. Моне тоже вернулся в эту страну, чтобы еще раз написать виды каналов, лодки и ветряные мельницы. Берта Моризо, чрезвычайно угнетенная общим положением, уехала на некоторое время в Испанию. Дюре продолжал свою поездку вокруг света и после Соединенных Штатов посетил Японию, Китай, Яву и Индию.

Дега тем временем продолжал торчать за кулисами Парижской оперы, куда незадолго до начала войны Стевенс приводил Базиля. Но тогда как Базиль был разочарован

закулисной жизнью, Дега нашел в ней целый ряд новых сюжетов. Взятые под разными углами зрения, сюжеты эти представлялись в неожиданных аспектах и великолепно поддавались тому живописному выражению, о котором он всегда мечтал. Он подружился с оркестрантом Дезире Диго и изобразил его в нескольких композициях, где на заднем плане представлена сцена, а музыканты с их инструментами — на переднем. Иногда он показывал группы зрителей, выбирая их среди своих друзей, таких, как покровитель Мане банкир Гехт или гравер виконт Лепик, с которым Моне и Базиль встретились десять лет назад в мастерской Глейра. Дега также часто посещал классы, где балетмейстер Оперы тренировал группы молодых девушек, так называемых „крыс", для их трудной и грациозной работы.

Дега. Фигура учителя для картины „Танцевальный класс", находящейся в Лувре. 1875 г.

Частное собрание. Филадельфия

Здесь он нашел то, что его больше всего интересовало, — движение, но не свободное и непринужденное, а как раз наоборот — точные и заученные упражнения, подчиненные строгой дисциплине, жесты, продиктованные законом необходимости. Это походило на движения лошадей, которые он любил наблюдать на скачках. Так же как он следил за этими лошадьми, отмечая в своей памяти каждую их позицию, чтобы иметь возможность написать их потом в мастерской, так и в балетных классах он редко делал наброски, полагаясь на свою память. В то время как его друзья утверждали, что они могут изображать то, что видят, только изучая этот предмет непосредственно во время работы, Дега исповедовал противоположный принцип: наблюдать не рисуя и рисовать не наблюдая.

В первый послевоенный год все как будто бы почувствовали потребность побывать за границей, и Дега вслед за Дюре, Мане, Бертой Моризо и Моне решил покинуть Францию.

Осенью 1872 года он сопровождал своего брата Рене в Новый Орлеан, где родилась его мать и где два его брата занимались торговлей хлопком. „Как много нового я увидел, — писал он другу вскоре после своего приезда, — как много замыслов родилось у меня… Сейчас я уже расстался с ними, я не хочу ничего видеть, кроме принадлежащего мне уголка земли и благоговейно его обрабатывать… Искусство не должно разбрасываться, оно должно суммировать. Если хотите сравнение, то скажу вам, что, для того чтобы принести хорошие плоды, надо, подобно дереву, пустить глубокие корни, то есть всю свою жизнь оставаться на месте с протянутыми руками и открытым ртом, чтобы впитывать все, что происходит, все, что вас окружает, и жить этим… Так я накапливаю планы, на выполнение которых понадобилось бы десять жизней. Я откажусь от них через шесть недель, без всякого сожаления, чтобы вернуться и больше не покидать my home".[364][365]

Дега очень привлекала красота цветных женщин, колониальные постройки, пароходы, торговцы фруктами, живописные костюмы, апельсиновые деревья и прочее, но он чувствовал, что писать в Луизиане так, как он это делал в Париже, — невозможно, и что необходимо длительное пребывание здесь для того, чтобы понять истинный характер этого нового мира. Он думал о Мане, который мог бы написать эти красивые вещи лучше, чем он. А для себя он понял: „Любят и создают искусство только на привычном материале. Новое пленяет, но, в свою очередь, и надоедает".[366] Поэтому он удовлетворился несколькими этюдами и внутренним видом конторы торговца хлопком, своего дяди господина Муссона.

Дега написал также несколько семейных портретов, исполняя просьбу, в которой не мог отказать. Среди них был портрет его слепой кузины Эстель Муссон, она вышла замуж за Рене де Га и стала невесткой художника (в то время она ожидала четвертого ребенка, крестным отцом которого он должен был стать).

В начале 1873 года Дега отплыл обратно во Францию и, прибыв туда осенью, был глубоко огорчен пожаром Оперы, лишившим его одного из любимых объектов наблюдения. Но как только танцевальные классы были размещены в новом, временном здании, он снова начал писать маленьких „крыс", музыкантов и балетмейстера. Эдмон де Гонкур посетил его и записал в своем дневнике:

„Вчера после обеда я побывал в мастерской художника Дега. После многих попыток в самых разнообразных направлениях он полюбил современность, а в современности он остановил свой выбор на прачках и танцовщицах. Не могу счесть плохим его выбор, поскольку я сам в „Манетт Саломон" воспел эти две профессии, поставляющие для современного художника наиболее живописные женские модели. И Дега, представляя нашему взору прачек и снова прачек, разговаривает на их языке и объясняет нам технику нажима и кругообразных движений утюга и пр. и пр. Следующими идут танцовщицы. Это фойе балетной школы, где на фоне освещенного окна фантастическими силуэтами вырисовываются ноги танцовщиц, сходящих по маленькой лесенке и ярко-красные пятна ткани среди всех этих белых раздувающихся облаков и, как репоссуар, — забавная фигура учителя танцев. И прямо перед нами, схваченные на месте, грациозные, извивающиеся движения и жесты маленьких девушек-обезьянок.

Художник показывал нам картины, время от времени подкрепляя свои объяснения движениями, имитируя то, что на языке балета называется „арабеск", — и в самом деле, очень забавно видеть его показывающим балетные движения, соединяющего с эстетикой учителя танцев эстетику художника… Что за оригинальный малый этот Дега — болезненный, нервный, с такими слабыми глазами, что боится потерять зрение [с начала военной службы в 1871 году Дега жаловался на зрение и говорил, что ему осталось работать всего несколько лет], и по этой причине особенно чувствительный и видящий оборотную сторону вещей. Я до сих пор не встречал человека, который бы умел лучше изображать современную жизнь, душу этой жизни".[367]

Примерно в то время, когда Дега вернулся во Францию, туда прибыл и Дюре, особенно восхищенный тем, что видел в Японии, и горящий нетерпением поведать своим друзьям новые

подробности об этой удивительной стране. Однако Дега и Дюре застали в Париже немногих своих друзей. Писсарро обосновался в Понтуазе, где к нему присоединился Сезанн. Сислей, после того как работал в Аржантёе, поселился в Лувесьенне, а вернувшийся из Голландии Моне жил теперь в Аржантёе. Ренуар, работавший в окрестностях, был единственным художником, не расставшимся окончательно с Парижем. Его последним из всей группы познакомили с Дюран-Рюэлем, с которым он встретился лишь в 1873 году; первые же приобретения Дюран-Рюэля дали возможность Ренуару снять большую мастерскую на улице Сен-Жорж. Теперь Дега познакомил Ренуара с Дюре.

Ренуар. Портрет Клода Моне. 1872 г. Частное собрание. Париж

Ренуар оставался в Париже по разным причинам. Только здесь мог он время от времени получать заказы на портреты, встречаться с коллекционерами, интересующимися группой

(число их медленно росло), и нанимать модели для позирования ему в мастерской. Кроме того, для его восторженного взора Париж имел не меньше очарования, чем поля маков или холм у реки. Город предлагал его вниманию особую прелесть весеннего оживления, ту легкомысленную, яркую и блестящую жизнь, которую Ренуар любил наблюдать и фиксировать.

Там были и здания, и вода, и деревья, и элегантные очаровательные женщины, грациозные девушки и хорошенькие дети, сияющее солнце и веселье, все, что он любил, все, что восхищало его взор и сердце и находило выражение на его полотнах.

Толпу у залитого солнцем Понт-Неф он писал, стоя у окна на втором этаже маленького кафе, расположенного напротив моста. Его брату Эдмону было поручено останавливать на несколько минут прохожих и тем самым заставлять их „позировать". Пока Эдмон Ренуар спрашивал у какого-нибудь господина, который час, а у какой-нибудь дамы — как пройти на такую-то и такую-то улицу, собирая у прохожих совершенно ненужные ему сведения, художник имел время набросать фигуру этого человека. И благодаря этой непринужденности, в картине Ренуара сохранялась жизнерадостная оживленность данного момента.[368]

Ренуар, хотя и был глубоко привязан к городу, часто оставлял Париж, чтобы присоединиться к Моне в Аржантёе. Расположенный на берегах Сены, на окраине столицы, Аржантёй в то время обладал всеми преимуществами предместья, с разнообразными деревенскими мотивами, но художников главным образом привлекала широкая река с плывущими по ней лодками и живописные мосты.

Моне снял небольшой домик вблизи реки, и когда Ренуар приезжал к нему, они снова устанавливали рядом свои мольберты, делая этюды одних и тех же мотивов. Оба они теперь усвоили похожий на запятую мазок, еще более мелкий, чем был использован в „Лягушатнике", мазок, который позволял им фиксировать малейший замеченный нюанс. Холсты их, таким образом, были покрыты вибрирующей тканью маленьких точек и штрихов, ни один из которых сам по себе не определял какую-либо форму, но все вместе они передавали не только специфические черты выбранного мотива, но и пронизанный солнцем воздух, который, окутывая деревья, траву, дома и воду, давал представление об определенном времени дня, даже часе.

Природа уже не была объектом интерпретации, как у художников Барбизонской школы, она становилась лишь непосредственным источником впечатлений, и эти впечатления можно было лучше всего передать техникой мелких точек и

мазков, которые вместо того, чтобы выявлять детали, сохраняли общее впечатление, во всей его живости и богатстве красок.

В этот период Моне и Ренуар оба писали дом у пруда с утками в совершенно одинаковой технике, настолько идентичной, что впоследствии им трудно было различить свои произведения. [369]

Ренуар также написал портрет Моне, работающего в саду. Из всей группы Ренуар больше всех любил писать портреты своих друзей; он неоднократно в качестве моделей выбирал Моне, Сислея и Сезанна, а также написал несколько портретов Камиллы, ныне госпожи Моне.

Сислей в продолжение этого времени работал главным образом в Лувесьенне и его красивых окрестностях. Застенчивый и скромный, он уединился после того, как нашел в работах своих друзей, и в особенности у Моне, стимулирующие принципы нового подхода к природе. Он дольше чем другие освобождался от влияния Коро, и теперь, когда ему удалось это сделать, в его работах появилась нотка смелости, плодотворная уверенность в себе. В тесном общении с природой он обрел силу чувства и выражения, которой ему недоставало раньше. Его лиризм уже не только нежен, работы его пронизаны новой уверенностью, стремлением к открытиям и наслаждением завоеванной свободой. Среди пейзажей, сделанных им в этот период, а он редко писал что-либо другое, есть два вида дороги, пролегающей между садами и домами, написанные в разное время года. Так же как это делал Моне, Сислей изучал изменения цвета, аспекта и

формы, которые вызывают лето и зима в одном и том же мотиве.

Тем временем Писсарро в Понтуазе собрал вокруг себя небольшую группу друзей из молодых художников, обращавшихся к нему за советом и руководством. По настоянию Писсарро к нему присоединился Сезанн со своим маленьким семейством. Гийомен, вынужденный вернуться в Управление мостами и дорогами для того, чтобы зарабатывать на жизнь и поддерживать бабушку и дедушку, умудрялся еще каким-то образом посвящать все свое свободное время живописи в обществе друзей.

Там был также Белиар, и в сентябре 1872 года Писсарро с гордостью сообщал Антуану Гильме: „Белиар всегда с нами, он делает в Понтуазе очень серьезные работы… Гийомен только что провел у нас несколько дней; днем он занимается живописью, а вечером своим канавокопанием, что за мужество! Наш друг Сезанн превосходит все наши ожидания; я видел (и у меня есть дома) картину, поразительную по энергии и силе. Если, как я надеюсь, он пробудет немного в Овере, где собирался поселиться, то еще поразит немало художников, поспешивших осудить его". [370]

С того времени как они впервые встретились десять лет тому назад, Писсарро никогда не сомневался, что Сезанн обладает необычайным талантом, даже когда Мане и другие не разделяли его точку зрения. Он был счастлив видеть, как Сезанн в общении с природой начинает справляться со своим кипучим темпераментом, но был слишком скромен, чтобы говорить о той роли, которую он сам сыграл в решающий период эволюции Сезанна. Впрочем, Сезанн сам охотно признавал, что его новый подход к природе основан на опыте Писсарро. Он даже очень точно скопировал один из видов Лувесьенна, написанный Писсарро,[371] полностью восприняв его технику мелкого мазка, а также заменяя моделировку светотенью — моделировкой цветом. Он не только отказался от своей пламенной манеры исполнения, но по примеру других высветлил свою палитру.

Ренуар. Женский портрет. Середина 1870-х гг. Эрмитаж. Ленинград

Писсарро. Въезд в деревню Вуазин. 1872 г. Лувр. Париж

Так же как Моне и Ренуар зачастую писали один и тот же мотив, так Сезанн и Писсарро работали теперь иногда бок о бок. Этим путем Сезанн близко познакомился с методами своего друга.

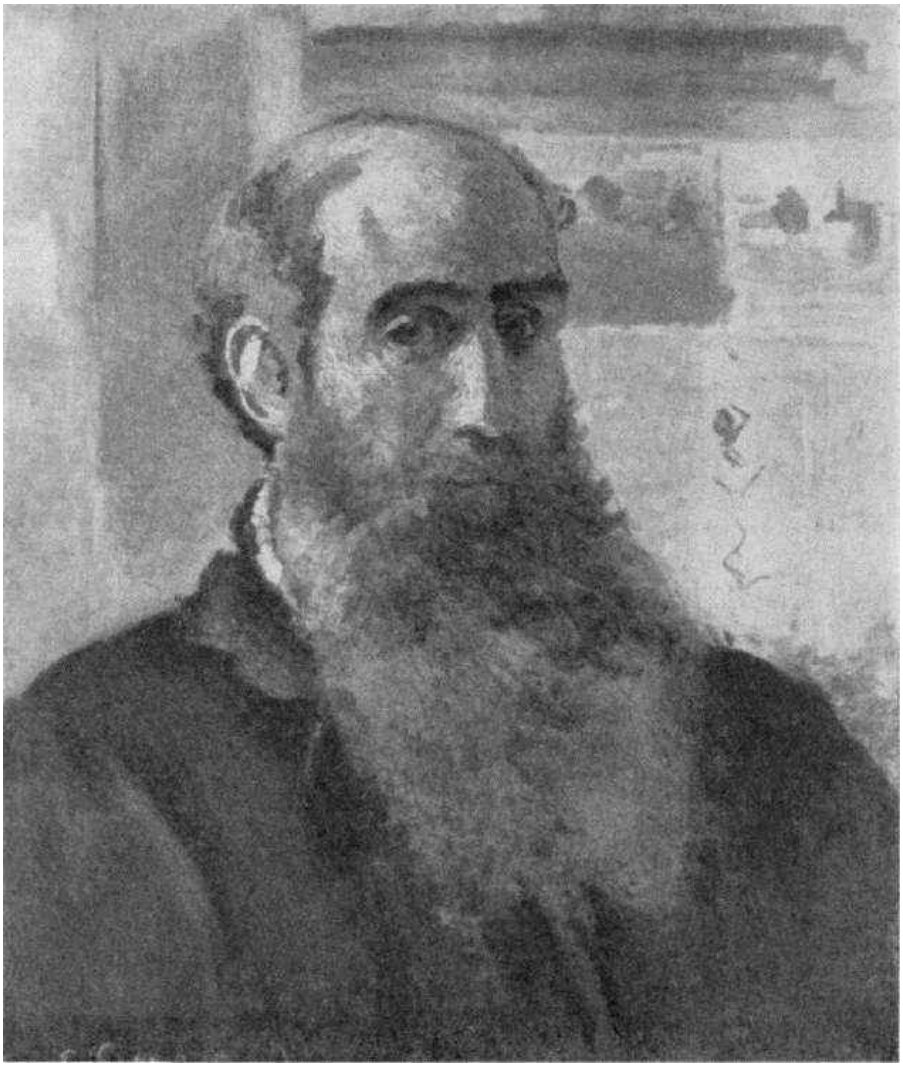
Так они написали вид пригородной улочки зимой и другие мотивы вокруг Понтуаза и в окрестностях Овера-на-Уазе. „Мы всегда были вместе, — вспоминал впоследствии Писсарро, — но нельзя было отрицать, что каждый из нас, а это важнее всего, сохранял свое ощущение".[372]

Когда Золя и Белиар были удивлены сходством их некоторых работ, Писсарро указал на неправильность мнения, „будто бы художник является единственным создателем своего стиля и что походить на кого-нибудь — значит быть не оригинальным".[373] Сознавая, что художники, работающие вместе, многим обязаны друг другу, Писсарро впоследствии признавал, что, влияя на Сезанна, он в той же мере испытывал его влияние.

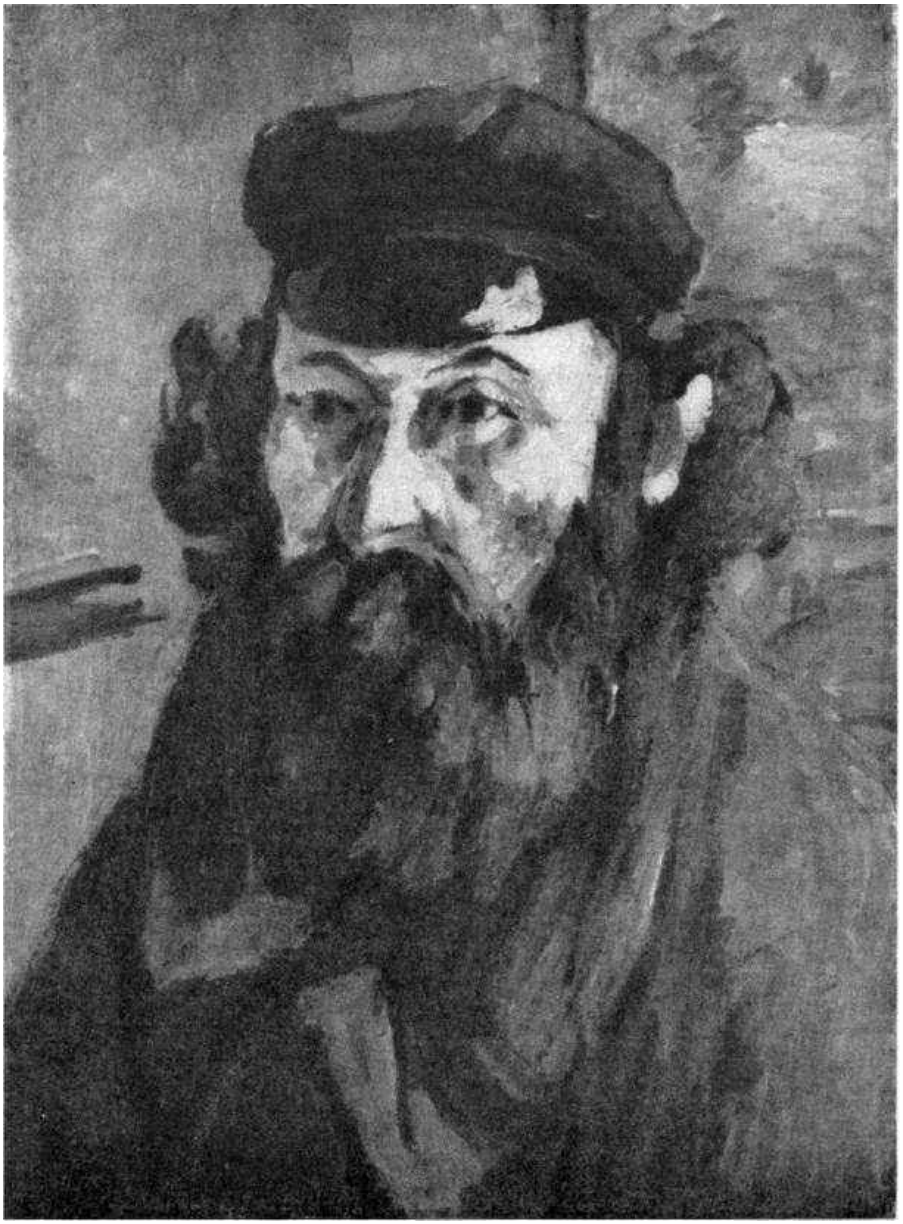
Писсарро в эти годы вырабатывал стиль, которому при всей его поэтичности были свойственны устойчивость форм и экспрессивность. „У вас нет ни декоративного чувства Сислея, ни поразительного глаза Моне, — писал Дюре в одном из своих писем к Писсарро, — но у вас есть то, чем не обладают они, —

интимное и глубокое чувство природы и сила кисти, в результате чего красивая картина, написанная вами, — это всегда нечто законченное. Если бы мне надо было дать вам совет, я бы сказал: „Не думайте ни о Моне, ни о Сислее, не думайте о том, что делают они, идите своим путем, путем изображения сельской природы. Этот новый путь поведет вас так далеко и высоко, как никакого другого мастера".[374]

Сислей. Мороз в Лувесьенне. 1873 г. Деталь. Музей изобразительных искусств им. Пушкина. Москва



Писсарро. Автопортрет. 1873 г. Лувр. Париж



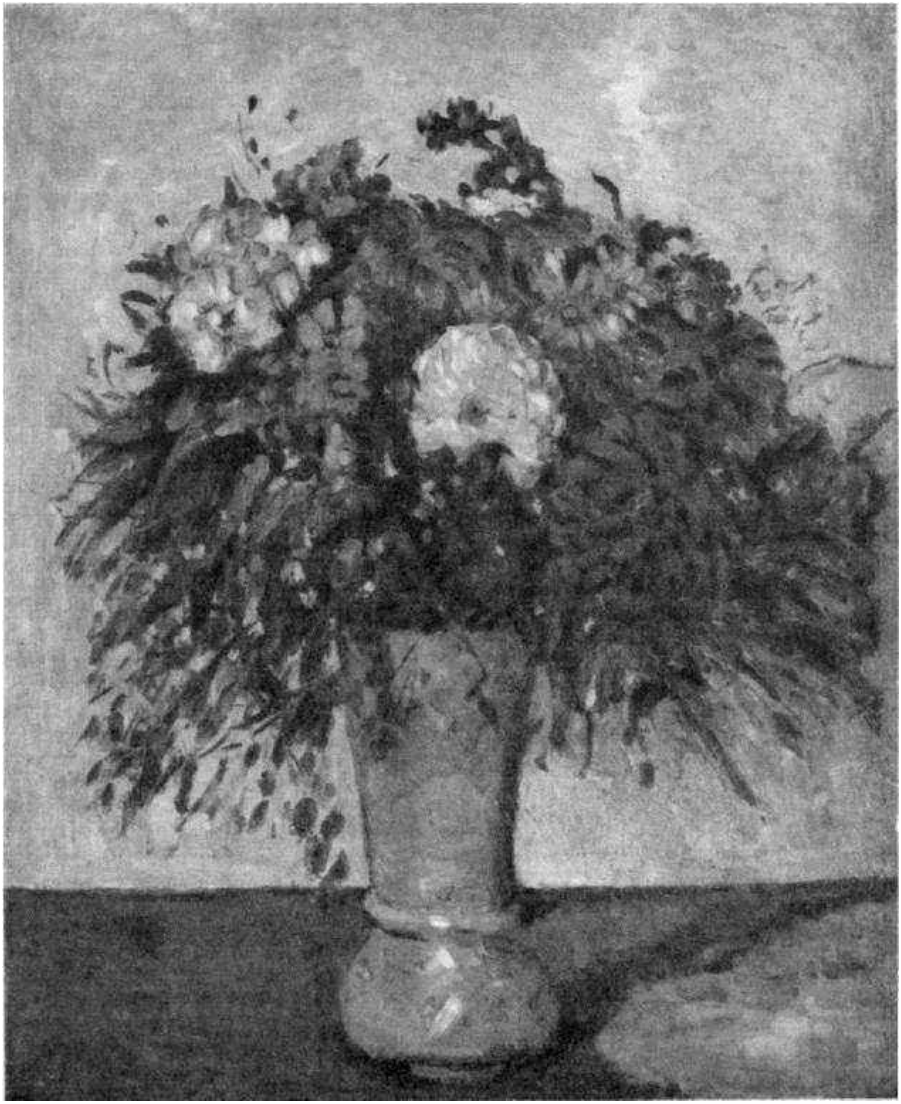
Сезанн. Автопортрет. Ок. 1873–1875 гг. Эрмитаж. Ленинград

Но когда Дюре, восторгаясь работами Писсарро, начал умалять значение Моне, художник тотчас же ответил: „Не боитесь ли вы, что заблуждаетесь относительно таланта Моне, который, на мой взгляд, очень серьезен и очень чист?.. Это искусство, основанное на изучении и наблюдении и исходящее из совершенно нового чувства, это поэзия, переданная гармонией правдивых красок. Моне страстный поклонник правдивого изображения природы".[375]

В подходе Писсарро к природе было благоговение, которого, казалось, не было у других и которым они восторгались, так как знали, что оно дает ключ к истинному проникновению в нее. И Сислей, и Моне, оба, насколько им позволял темперамент, усвоили подобное же отношение, но ни один из них не был в этом смысле ближе к Писсарро, чем Поль Сезанн.

В начале 1873 года Сезанн уехал из Понту аза в Овер, расположенный несколькими милями выше по реке Уазе. Там жил Добиньи, но Сезанна привлекало не его присутствие, а присутствие доктора Гаше. Оригинальный человек, живо интересующийся искусством, доктор до сих пор не отказался от своих передовых идей, особенно в живописи, которые в студенческие дни приводили его в погребок Андлер. Впоследствии он был среди завсегдатаев кафе Гербуа и стал близким другом Писсарро и Гийомена. После войны он приобрел красивый дом на холме, спускающемся в долину Уазы, куда перебрались его больная жена и двое детей, в то время как он продолжал практиковать в Париже, проводя еженедельно три дня со своей семьей.[376] Хотя сам доктор писал картины, он особенно интересовался искусством гравирования и устроил у себя в доме комфортабельную мастерскую, которую охотно делил с друзьями, предоставляя им свои медные доски и прессы. Сезанн максимально использовал гостеприимство доктора Гаше. Все офорты, какие он только делал, — среди них портрет Гийомена, — были сделаны в доме доктора. Он также написал там большое количество натюрмортов, для которых госпожа Гаше собирала цветы и ставила их в красивые дельфтские вазы.

Доктор Гаше приобрел несколько полотен Сезанна и среди них странное полотно под названием „Новая Олимпия", которое казалось почти что пародией на картину Мане. На нем изображена нагая женщина, покоящаяся на широком ложе; за ней с восторгом наблюдает находящийся на переднем плане мужчина. Этот мужчина имеет большое сходство с самим Сезанном. В правом углу стоит огромный букет пламенеющих цветов, написанный сверкающими красками. Картина написана вдохновенно и на редкость свободно трактована для Сезанна на этой ступени его развития.



Сезанн. Букет цветов в вазе. Ок. 1873–1875 гг. Эрмитаж. Ленинград

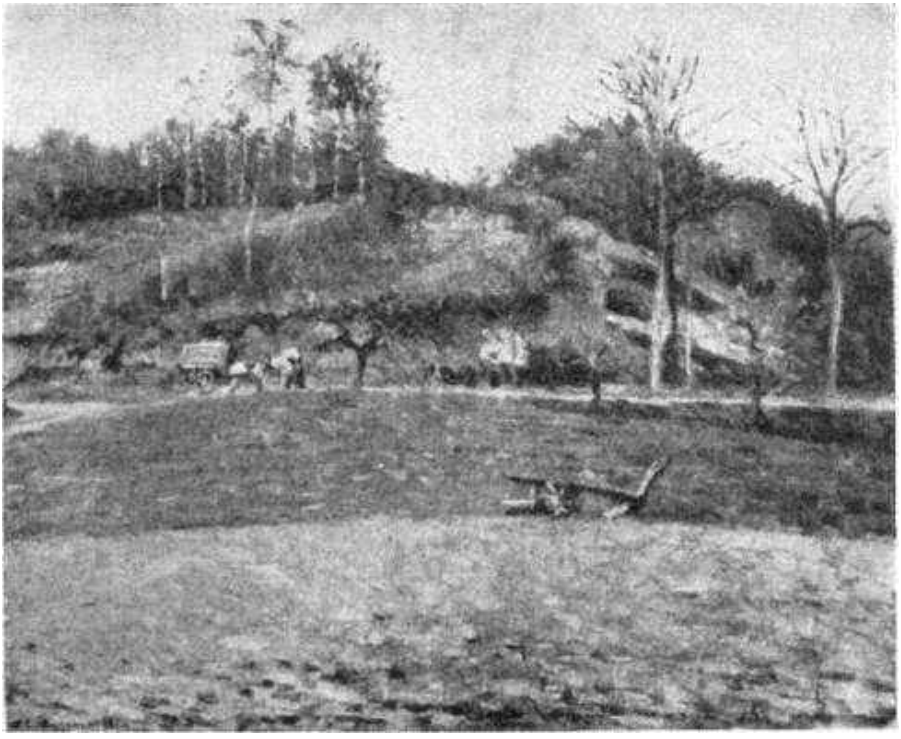
Действительно, картина эта была совсем не типична для работ, которые он делал в Овере. В этот период он обычно работал на открытом воздухе, а пленер диктовал совершенно иной стиль. Понтуаз был городом сельского типа, тогда как Овер представлял собой чуть ли не деревню с крытыми соломой домиками и незамощенными деревенскими улицами. Здесь художник мог работать спокойно, за ним не наблюдали любопытные прохожие, независимо от того, писал ли он на дороге, ведущей к дому Гаше, или в полях.

И Сезанн неутомимо писал, никогда окончательно не

удовлетворяясь достигнутыми результатами. Он работал сейчас чрезвычайно медленно, и реализация своих ощущений, видимо, давалась ему с большим трудом. Его прежняя независимость от природы теперь сменилась скрупулезной верностью своим наблюдениям. Его полотна покрывались густыми слоями краски, так как, хотя Сезанн и усвоил мелкий мазок Писсарро, но накладывал мазок на мазок в постоянном стремлении что-то улучшить, добавить, зафиксировать каждый подмеченный нюанс. Но несмотря на огромную работу и напряженные усилия, полотна Сезанна, сделанные в Овере, сохраняют некоторую непосредственность. Так сильны были его впечатления, так огромно желание проникнуть в тайны природы, так искренне стремление выразить свои ощущения, что даже нескончаемые часы работы над одним и тем же полотном не уничтожали наивность и правду, тонкость и силу его восприятий.

Говорят, что однажды Добиньи наблюдал Сезанна за работой и не смог сдержать своего восторга. „Я только что видел на берегах Уазы поразительный этюд, — сказал он друг у, — он принадлежит молодому незнакомцу, некоему Сезанну".[377]

Материальное положение Сезанна в это время было далеко не легким. Боясь открыть отцу обстоятельства своей личной жизни, он был вынужден существовать на свое холостяцкое содержание. К счастью, ему помогал доктор Гаше, покупая у него по временам картины. Писсарро познакомил его со своим поставщиком красок папашей Танги. До войны Танги был бродячим торговцем красок и часто появлялся со своими товарами в лесу Фонтенбло или в окрестностях Парижа, встречаясь там с Писсарро, Ренуаром, Моне и другими художниками.[378] Доброволец войск Коммуны он был арестован версальским правительством, осужден и выслан.



Писсарро. Вспаханное поле. 1874 г. Музей изобразительных

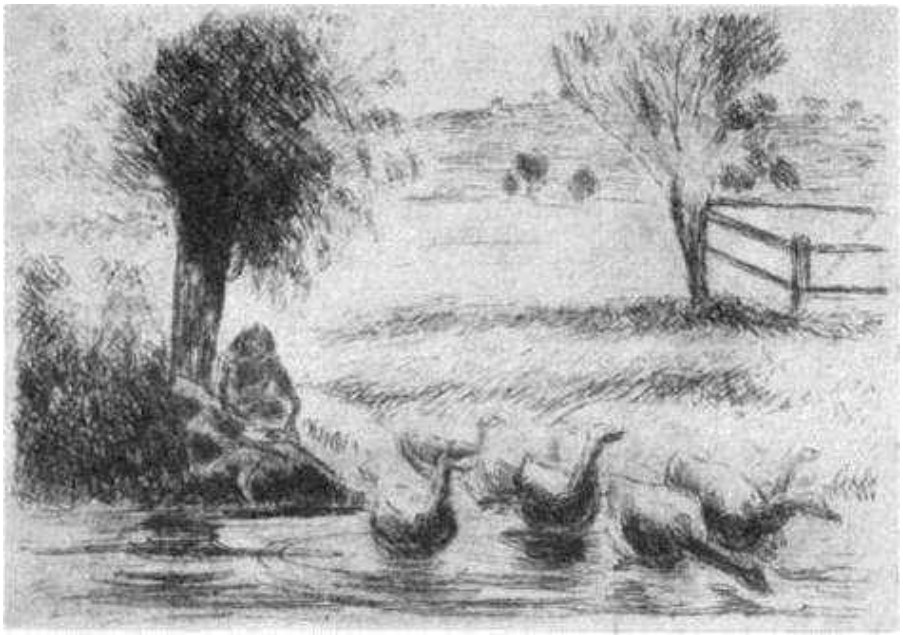
искусств им. Пушкина. Москва.

Только вмешательство друга Дега Руара спасло его от смертного приговора. После того как он вернулся в Париж, где снял маленькую лавочку по улице Клозель, Писсарро порекомендовал Сезанну папашу Танги, стараясь помочь торговцу из сочувствия к его политическим взглядам. Танги сразу же почувствовал симпатию к Сезанну и согласился снабжать его красками и холстами в обмен на некоторые его работы. Сезанн хотел войти в аналогичное соглашение с бакалейщиком в Понтуазе, но последний не был склонен получать картины вместо денег. Однако доктор Гаше и Писсарро, к которым он обратился за советом, убедили его принять полотна Сезанна.

Акции Писсарро неожиданно поднялись в сентябре 1873 года, когда несколько его картин, возможно „проталкиваемые" Дюран-Рюэлем, получили на аукционе в Париже неожиданно высокие цены.

Обрадованный Писсарро писал Дюре: „Результаты продажи чувствуются даже в Понтуазе. Все очень удивлены, что моя картина могла получить такую высокую цену, как 950 франков. Говорили даже, что для чистого пейзажа такая цена поразительна".[379]

Вскоре после этого, в другом письме Дюре, он замечал: „Вы правы, дорогой мой Дюре, мы начинаем завоевывать надлежащее место. Нам противостоят некоторые мастера, но разве нам не следовало ожидать этого расхождения в мнениях, когда мы вступили в драку и подняли наше скромное знамя в самом центре жаркого боя? Дюран-Рюэль непоколебим, мы будем шагать вперед, не заботясь о мнениях".[380]



Писсарро. Девушка с гусями. Рисунок.

Писсарро имел все основания верить в непоколебимость Дюран-Рюэля, потому что торговец в тот момент готовил к публикации большой трехтомный каталог с тремястами репродукциями с лучших из принадлежащих ему картин. Среди них было двадцать восемь работ Коро, двадцать семь Милле, двадцать шесть Делакруа, двадцать Руссо, по десять Тройона и Диаза, по семь Курбе и Мане, но также пять Писсарро, четыре Моне, три Сислея и две Дега. Только Ренуар еще не был представлен.

Вступление было написано Арманом Сильвестром, критиком, который часто появлялся в кафе Гербуа и который теперь утверждал, что существует логическая линия развития и прогресса, ведущая от Делакруа, Коро, Милле и Курбе к молодому поколению Батиньольской группы. Рекомендуя читателю этот объемистый каталог, он писал: „Эти попытки представлены непосредственно публике, которая создает репутации, хотя может показаться, что она только принимает их, и которая не преминет в один прекрасный день отвернуться от тех, кто довольствуется тем, что угождает ее вкусам, и пойдет за теми, кто стремится вести ее вперед".[381]

Разбирая работы своих друзей, Сильвестр заявлял: „На первый взгляд трудно определить, что отличает картину господина Моне от картины Сислея и манеру последнего от манеры Писсарро. Небольшое исследование скоро покажет вам,

что господин Моне самый умелый и самый смелый, господин Сислей самый гармоничный и самый нерешительный, господин Писсарро самый правдивый и самый наивный… При взгляде на их картины нас прежде всего поражает, что они ласкают глаз, что они прежде всего гармоничны. Их следующей отличительной чертой является простота, посредством которой эта гармония достигнута. Довольно быстро можно обнаружить, что весь секрет заключается в очень тонком и очень точном наблюдении взаимоотношений тонов". И далее автор прибавлял: „Что должно явно ускорить успех этих пришельцев — это то, что картины их написаны в смеющейся гамме. Свет заливает их полотна, и все в них — радость, ясность, весенний праздник…[382]

В то время как Сильвестр был убежден, что все эти художники скоро будут признаны, Мане, по его мнению, уже выиграл сражение с враждебной публикой. „Настал момент, когда публика поняла, что она может испытывать восторг или отвращение, но уже не может быть ошеломлена, — писал он. — Мане может еще вызывать споры, но уже не может вызывать замешательства".[383]

И в самом деле, в Салоне того же 1873 года Мане стяжал свой первый большой успех после 1861 года. Картина „За кружкой пива" („Bon Bock"), которую он выставил, изображала гравера Белло, сидящего за столиком в кафе Гербуа. Добродушие толстяка, небрежность его позы, простота сюжета очень понравились публике и даже тем критикам, которые раньше относились к художнику с презрением.

Друзья Мане, однако, не находили в этом портрете присущей ему энергии и темперамента и сожалели, что он близок к работам старых мастеров. Когда торжествующий критик утверждал, что Мане подбавил немного „воды в свою кружку", Альфред Стевенс, намекая на влияние, которое оказало на Мане недавнее изучение работ Франса Гальса, остроумно ответил: „Воды? Да ведь это чистейшее гарлемское пиво".[384]

Мане сильно раздражали эти замечания, но в равной мере он был зол на своих батиньольских коллег за то, что они отказались от Салона, где он, таким образом, был представлен один, за исключением Берты Моризо, пославшей одну пастель. И хотя успех льстил его самолюбию, он был возмущен той изоляцией, на которую его, казалось, обрекли друзья, и теперь горько упрекал их за то, что они покинули его в „трудную минуту".[385] Но этот упрек был не совсем справедлив, так как Ренуар представил в жюри два произведения, которые были отклонены. Среди отвергнутых произведений были также работы ученицы Мане Эвы Гонзалес, друга Дега Анри Руара и Йонкинда. Многочисленные

отказы вызвали бурю протестов, — совершенно так же, как это было десять лет тому назад, — и администрация еще раз пошла на уступки. Однако, чтобы избежать повторения скандала с „Салоном отверженных" 1863 года, художникам предложили в начале мая 1873 года представить свои произведения другому жюри, более либеральному, которое должно было выбрать картины для „Художественной выставки отвергнутых произведений", открывшейся 15 мая. История повторялась: как и в 1863 году, многие художники предпочли не выставляться вместе с отвергнутыми, чтоб не навлечь на себя неприятностей. Один момент даже стоял вопрос о том, чтобы в подражание официальному Салону присудить медали лучшим среди отклоненных произведений, но этот проект быстро отпал, так как он не вызвал энтузиазма у выставлявшихся художников. Выставка, которая была размещена в бараках позади Дворца промышленности, имела такой успех, что в конце месяца, увеличившаяся за счет новых поступлений, она была переведена в более просторные помещения. Публика наводняла залы, критики посвящали длинные статьи отвергнутым художникам (произведения Ренуара были комментированы скорее в благожелательном духе), но в целом это событие не способствовало большей либеральности жюри официального Салона.[386]

Если что-либо могло окончательно восстановить друзей против участия в Салоне, то именно успех „За кружкой пива" Мане. Становилось все очевиднее, что жюри не имеет никаких намерений стать более либеральным и только известный компромисс с традицией может открыть молодым художникам двери Салона. Меньше чем когда-либо они были склонны пойти на такой компромисс или писать „приглаженные" картины специально для жюри, будучи в остальном верными своим убеждениям. Следовательно, им оставалось лишь отказаться от всяких попыток выставляться в Салоне. Однако тогда им нужно было искать другой путь, чтобы познакомить публику со своими работами.

По-видимому, это Моне в 1873 году снова выдвинул идею, которую они лелеяли с Базилем еще в 1867 году, — организовать групповую выставку на свои средства. В мае 1873 года Поль Алексис объявил в статье, на которую его, без сомнения, вдохновили друзья живописцы, что „корпорация художников, как всякая другая корпорация, чрезвычайно заинтересована в немедленном создании своей профессиональной организации" и в устройстве независимых выставок. Алексис даже сделал намек на проект, некогда обсуждавшийся в кафе Гербуа.[387] Моне

немедленно ответил ему: „Группа художников, собравшаяся у меня, с удовольствием прочла статью, опубликованную в „L'Avenir National". Мы счастливы видеть вас защищающим наши идеи и мы надеемся, что „L'Avenir National" поддержит нас, как вы это утверждаете, когда сообщество, которое мы сейчас организуем, будет окончательно сформировано".[388]

Публикуя это письмо, Алексис указал в одной заметке, что „многие художники, весьма достойные", уже присоединились к Моне, и назвал среди других Писсарро, Йонкинда, Сислея, Белиара, Амана Готье и Гийомена, прибавив: „Эти художники, из коих многие уже выставлялись, принадлежат к той группе натуралистов, которая стремится изображать природу и жизнь во всей ее полноте и реальности. Но их ассоциация не будет стройным хором. Они хотят объединить свои интересы, но не методы; они надеются, что к ним примкнут все подлинные художники-труженики".[389] Казалось, не было причин предполагать, что такая попытка не привлечет внимания публики, так как друзья понемногу нашли ряд коллекционеров, и цены на их произведения поднимались (Моне получил от 1000 до 1500 тысяч франков за свои ранние картины, Писсарро по 500 за последние).

Когда в начале 1874 года директор большого парижского магазина Гошеде продал на аукционе некоторые работы Писсарро, Сислея, Моне и Дега, цены на них также были сравнительно высокими. Но в то время как художники считали это доводом в пользу устройства групповой выставки, Дюре держался противоположной точки зрения и посоветовал Писсарро не участвовать в ней.

Мане. За кружкой пива („Бон-Бок". Гравер Белло в кафе Гербуа). 1873 г. Салон 1873 г.

Частное собрание. Филадельфия

„Вам осталось сделать один шаг, — писал Дюре Писсарро в феврале 1874 год а, — а именно — познакомить публику со своими произведениями и сделать так, чтобы их принимали все торговцы и любители. Для этой цели существует только аукцион в отеле Друо и большая выставка во Дворце промышленности [там, где происходили выставки Салона]. Сейчас вы располагаете группой любителей и коллекционеров, которые вас поддерживают и приобретают ваши картины. Ваше имя знакомо художникам, критикам и интересующейся искусством публике. Но вам надо сделать еще один рывок к приобрести широкую известность. Вы

не достигнете этого групповыми выставками. Публика не ходит на такие выставки, пойдет лишь тот же самый круг художников и почитателей, которые уже вас знают. Распродажа Гошеде принесла вам больше пользы и продвинула вас дальше, чем это сделали бы все отдельные выставки, какие только можно вообразить. Она представила вас широкой и смешанной публике. Я убедительно прошу вас: закрепите положение, выставившись в этом году в Салоне. Учтите настроение в этом году, теперь ваше имя уже известно, вам не откажут. Кроме того, вы можете послать три картины — из трех одна или две безусловно будут приняты. В числе сорока тысяч человек, которые, я полагаю, посещают Салон, вас увидят человек пятьдесят торговцев, любителей и критиков; ведь ни в каком другом случае они не увидят и не откроют вас. Даже если вы добьетесь только этого, и то достаточно. Но вы добьетесь большего, потому что сейчас вы на особом положении, вы член группы, о которой спорят и которую, хотя и с оговорками, начинают принимать.

Умоляю вас, выберите картины, имеющие сюжет, что-либо похожее на композицию, картины, которые не слишком свежо написаны и более „сделаны"… Умоляю вас выставляться. Вы должны завоевать успех, нашуметь, привлечь критику, стать лицом к лицу с широкой публикой, вы не сможете добиться этого нигде, кроме Салона".[390]

Но Писсарро предпочел не послушаться этого совета. Вместо того он усиленно поддерживал план Моне — устроить отдельную групповую выставку. Возможно, он руководствовался чисто практическими соображениями, потому что в начале 1874 года Дюран-Рюэль внезапно был вынужден прекратить какие бы то ни было покупки картин.

Необычайной силы бум в торговле и промышленности Франции, наступивший вскоре после опустошительной войны, которым можно объяснить высокие цены на картины, приобретаемые на различных аукционах, в 1873 году неожиданно сменился глубокой депрессией.[391]

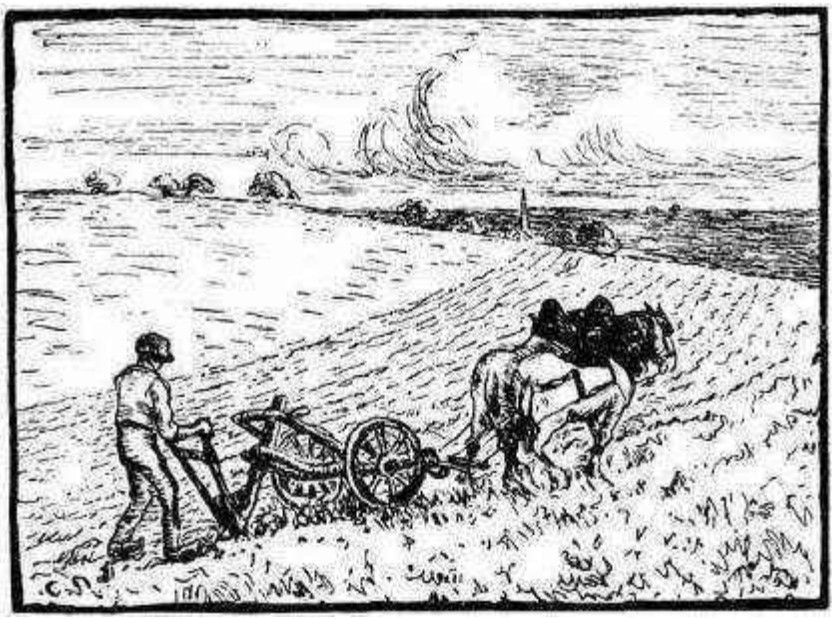
Кроме того, попытки Дюран-Рюэля продать произведения молодых художников не только встретились с огромными препятствиями, но и подорвали его авторитет у многих коллекционеров, которые отказались разделить его восхищение и даже сочли его сумасшедшим. Постоянное увеличение запаса непроданных картин привело его к серьезным финансовым затруднениям, и ему пришлось продать с убытком несколько лучших картин Барбизонской школы, для того чтобы выполнить свои обязательства. В этих обстоятельствах он вынужден был временно отказаться от художников Батиньольской группы, хотя

ему и удалось убедить певца Фора купить несколько их полотен.

После двух лет стабильности, оказавшись снова в неопределенном положении, друзья были вдвойне заинтересованы в апелляции к широкой публике, надеясь, что такая манифестация поможет им завоевать больший престиж, чем участие в Салоне. Кроме того, такая выставка позволила бы каждому из них показать более трех картин, разрешенных в Салоне.

Поэтому план Моне был хорошо встречен его товарищами, но практически формирование группы было сопряжено с различными осложнениями, поскольку у каждого из художников существовало свое особое мнение по поводу того, как должна быть организована выставка. Прежнее намерение привлечь к участию в выставке представителей старшего поколения, таких, как Коро, Курбе (ныне высланного в Швейцарию), Добиньи и других, видимо, отпало, возможно потому, что некоторые из этих художников не хотели больше объединяться с Батиньольской группой. Кроме того, сами члены группы не желали принимать каждого встречного, как об этом предупреждала заметка Поля Алексиса.

Первые разногласия возникли, когда Дега выразил опасение, что выставку могут счесть протестом со стороны „отверженных", хотя друзья и решили не посылать своих картин в Салон и открыть свою выставку на две недели раньше открытия официальной. Берта Моризо, картины которой всегда принимались в Салон, мужественно согласилась принять это положение и, присоединившись к другим, решила больше не посылать работ на рассмотрение жюри. Дега, однако, не изменил своего мнения.



Дега. Площадь Конкорд в Париже (Портрет виконта Лепика и его дочерей). 1873

Дега. Площадь Конкорд в Париже. Деталь

Он настаивал, чтобы друзья привлекли к участию в выставке как можно больше художников, предпочтительно таких, которые выставлялись в Салоне, для того чтобы все это предприятие не носило чересчур революционного характера. Другие доказывали, что выставка, ограниченная членами их группы, будет более единой и сильнее подчеркнет своеобразный характер их творчества. На это Дега возражал, что они сделают себя менее уязвимыми и повысят свои шансы на благосклонный прием, если объединятся с художниками, чьи тенденции не кажутся такими вызывающими в глазах широкой публики.

На этом основании остальные члены группы подозревали, что Дега, не разделявший безоговорочно их взглядов на изучение природы, не хотел объединяться с ними, не будучи уверенным, что рядом будут стоять и какие-то другие имена. Если в конечном счете точка зрения Дега и взяла верх, то из одних лишь практических соображений, так как при большом числе выставляющихся автоматически снижалась сумма, которую должен был внести каждый участник выставки.

Писсарро настаивал на организации кооператива и предлагал в качестве образца устав профессиональной организации булочников, который он изучал в Понтуазе и читал своим друзьям. К этому уставу он добавлял свои правила, в которых с

избытком фигурировали всевозможные ограничения и взыскания. Но Ренуар, испытывавший ужас перед административными правилами, сумел добиться того, что предложение это отклонили. [392] Было просто решено, что каждый художник будет вносить в общий фонд одну десятую часть дохода от возможной продажи картин.

Писсарро также предложил систему, имеющую своей целью дать каждому равные шансы на хорошее место и таким образом исключить почти неизбежную борьбу вокруг развески картин. Место каждой картины должно было определяться жребием, если только участники выставки не предпочтут решать вопрос голосованием. Для того чтобы экспозиция была более гармоничной, пошли на компромисс: картины прежде всего классифицировались по величине, и только потом жребий решал, где они будут повешены.

После того как эти вопросы были решены, друзьям оставалось только обеспечить помещение для своей выставки. Такое помещение представилось в виде мастерских, только что оставленных фотографом Надаром, который, по свидетельству Моне, передал им его бесплатно. Мастерские находились на втором этаже здания на углу улицы Дону и бульвара Капуцинок, в самом центре Парижа. Это был ряд больших комнат с красновато-коричневыми стенами, на которые свет падал сбоку, как в жилом помещении. Широкая лестница вела в эти галереи прямо с бульвара Капуцинок. Местоположение выставки надоумило Дега, все еще стремящегося придать этой затее „нейтральный характер", предложить, чтобы группа называлась „Капуцинка" (настурция) и использовать этот цветок в качестве эмблемы на афишах выставки. Но это не было принято.

Ренуар тоже был против определенного названия выставки. „Я боялся, — объяснял он впоследствии, — что если мы назовем себя „некоторые" или „определенные", критики тотчас же заговорят о „новой школе". [393]

В результате было решено, что группа будет называться „Анонимное общество художников, живописцев, скульпторов, граверов и пр."

Вот тогда-то среди инициаторов началась активная кампания по подбору участников выставки. Занимались этим Моне, Ренуар, Сислей, Писсарро, Дега и Берта Моризо. Как и следовало ожидать, Дега привлек наибольшее число участников. Среди прочих он убедил присоединиться к группе своих друзей Лепика, Левера и Руара, а также уговорил итальянского художника де Ниттиса, общего друга его и Мане. Он даже настаивал, чтобы де Ниттис прислал одну из своих основных работ, и добавлял:

„Поскольку вы выставляетесь в Салоне, люди неосведомленные не смогут уже говорить, что мы представляем собой выставку отверженных".[394]

Дега также попытался убедить Тиссо и Легро, окончательно обосновавшихся в Лондоне, присоединиться к своим прежним товарищам. „Ну-ка, мой дорогой Тиссо, без колебаний, без отказов. Нужно, чтобы вы участвовали в выставке на бульваре. Это будет полезно и нам, и вам. Вы покажетесь в Париже тем людям, которые говорят, что вы покинули этот город. Мане упрямится и хочет держаться отдельно; он еще об этом пожалеет. Я вчера видел, как устроено помещение, обивка и освещение. Это не хуже, чем на любой выставке! Вот и Эннер (выбранный в жюри второго тура) хочет выставляться с нами. Я в волнении, работаю над этим делом энергично и, как мне кажется, с успехом. В журналах уже появляется нечто большее, чем простые сообщения о выставке, и если они еще не рискуют дать статью на целую колонку, то, кажется, все же начинают вдохновляться. Реалистическое течение уже не имеет надобности бороться с другими. Оно есть, оно существует и оно должно быть показано отдельно. Должен существовать Салон реализма. Мане этого не понимает. Право, я решительно считаю его скорее тщеславным, чем умным.

Выставляйте. Оставайтесь со своей страной и со своими друзьями. Клянусь вам, дело подвигается и начинает иметь успех даже раньше, чем я ожидал".

Затем Дега добавляет: „Я еще не писал Легро. Постарайтесь его увидеть и уговорить. На него полностью рассчитывают. Он должен внести 60 франков. Нужная сумма почти собрана.

В общем, все считают, что наша затея — хорошая штука, правильно, просто и, в сущности, мужественно задуманная. Может быть, мы, как говорится, делаем черную работу, но будущее за нас".[395]

Писсарро пригласил Белиара, Гийомена и Сезанна, но, видимо, ему не без труда удалось добиться согласия всех остальных на участие Сезанна, так как они боялись, что публика будет оскорблена его полотнами.

Но Писсарро так убежденно защищал его, что Сезанн в конце концов был допущен, несмотря на то, что Дега и даже Моне отнеслись к этому не слишком одобрительно. Против Гийомена тоже был ряд возражений.

Из старшего поколения к группе присоединился только Буден, несомненно по просьбе Моне. Вопрос о Йонкинде даже не стоял, хотя Алексис объявил о его участии. Всего набралось двадцать девять участников выставки, когда в последний момент,

по совету критика Бюрти, к группе решил присоединиться Бракмон. Дега немедленно написал ему: „Бюрти сообщил мне, что вчера убедил вас выступить вместе с нами, дорогой мой Бракмон, и что вы хотите встретиться для переговоров. Во-первых, мы открываемся 15 [апреля]. Поэтому надо торопиться. Вам следует представить ваши вещи 5 или 7, или даже чуть позже, но так, чтобы мы успели выпустить каталог к открытию. Места у нас достаточно (бульвар Капуцинок, бывшее ателье Надара) и расположение исключительное, и т. п. и т. п… Я предлагаю встретиться прямо на месте. Там вы все сами увидите, а потом, если в этом еще будет необходимость, мы сможем все обсудить. В вашем лице мы получаем великолепное пополнение. Поверьте, ваше участие для нас и радостно и крайне важно. (Мане, подстрекаемый Фантеном, пока не сдается, но решение его, кажется, еще нельзя считать окончательным.)[396]

Хотя Дега до последней минуты надеялся, что Мане присоединится к группе, автор „За кружкой пива", видимо, не имел такого намерения. Когда его пригласили участвовать, он заявил: „Я никогда не буду выставляться вместе с господином Сезанном".[397] Но более основательными были те же доводы, которые приводил Дюре, пытаясь убедить Писсарро: только участие в Салоне может дать подлинное признание. Мане держался того же мнения.

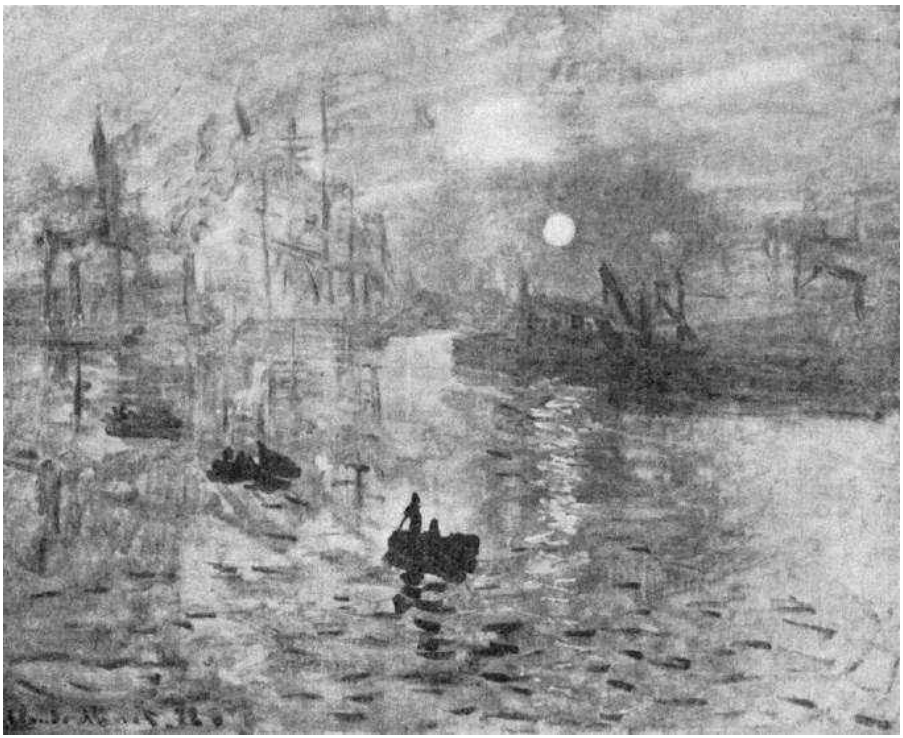
Ссылаясь на недавний успех „За кружкой пива", он снова и снова твердил Ренуару и Моне: „Почему вы не остаетесь со мной? Вы ведь великолепно видите, что я на правильном пути".[398] А Дега он говорил: „Выставляйся с нами, и ты получишь почетное упоминание".[399]

Особенно он уговаривал не выставляться вместе с группой Берту Моризо, но его усилия были напрасны.

Фантен, по тем же причинам, что и Мане, не захотел выставляться вместе со своими бывшими товарищами, так же поступили Легро и Тиссо, несмотря на настояния Дега. Эннер под конец тоже отказался; отказался и Гильме, который тоже предпочитал успех в Салоне проявлению независимости. Коро, между прочим, одобрил решение Гильме и сказал ему: „Мой маленький Антуан, вы очень хорошо сделали, что сбежали из этой банды".[400]

„Банда" собрала для выставки сто шестьдесят пять работ. Из них Сезанн дал три — два пейзажа Овера и свою „Новую Олимпию", Дега — десять картин, рисунков и пастелей, изображающих скачки, танцовщиц и прачек, Гийомен — три пейзажа, Моне — пять картин и среди них одну под названием „Впечатление. Восход солнца" („Impression"), несколько своих

ранних работ и семь пастельных этюдов. Берта Моризо выставила девять картин, акварели и пастели, Писсарро — пять пейзажей, Ренуар — шесть полотен, включавших его „Ложу" и „Балерину", написанные в 1873 году, и одну пастель, Сислей — пять пейзажей. Остальные сто четырнадцать работ принадлежали другим художникам. Это были: Астрюк (критик, который иногда занимался скульптурой и живописью), Аттендю, Белиар, Буден, Бракмон, Брандон, Бюро, Кальс, Колен, Дебра, Латуш, Лепик, Ленин, Левер, Мейер, де Молен, Мюло-Дюриваж, А. Оттен, Л. Оттен, Робер и Руар.[401]



Моне. Впечатление. Восход солнца. 1872 г. Первая выставка импрессионистов. Музей Мармоттен. Париж

Моне. Маки. 1873 г Лувр. Париж

Брат Ренуара Эдмон занялся изданием каталога. У него было много трудностей с Дега, который не был готов до последней минуты. Моне, наоборот, прислал слишком много картин, и они приводили в отчаяние Эдмона Ренуара монотонностью своих названий: „Вход в деревню", „Выход из деревни", „Утро в деревне"… Когда Эдмон Ренуар взбунтовался, Моне спокойно сказал ему: „Поставьте — „Впечатление".[402]

Моне сам позднее объяснял, что послал холст, написанный из его окна в Гавре: солнце в тумане и на первом плане несколько виднеющихся мачт и корабль. „Меня спросили название этой картины для каталога, она действительно не могла сойти за вид Гавра. Я ответил: „Поставьте — „Впечатление".[403] И действительно, это произведение было обозначено в каталоге „Впечатление. Восход солнца".

Комитет, в который входил Ренуар, наблюдал за развеской картин. Но членам комитета быстро надоела эта работа, и они фактически оставили одного Ренуара устраивать всю выставку. Одной из его основных задач было хоть как-то согласовать между собой эти совершенно разнохарактерные работы. Когда он не смог найти подходящего места для более или менее

академической картины де Ниттиса, он просто изъял ее. Она была повешена, несомненно по настоянию Дега, лишь спустя несколько дней после открытия выставки, когда, как жаловался Ниттис, на выставке уже побывали и критики и первые посетители.[404]

Открытие состоялось 15 апреля 1874 года. Выставка должна была продолжаться один месяц, открыта она была с десяти до шести и, что тоже было нововведением, — с восьми до десяти вечера. Входная плата составляла один франк, каталоги продавались по пятидесяти сантимов. Вначале выставка, видимо, хорошо посещалась, но публика ходила туда главным образом посмеяться. Кто-то пустил анекдот, что метод этих художников состоит в том, что пистолет заряжается несколькими тюбиками краски, после чего из него стреляют в холст и завершают работу над картиной подписью.

Критики были либо слишком суровы в своих отзывах, либо просто отказывались серьезно воспринимать выставку.

25 апреля в газете „Charivari" появилась статья, подписанная Луи Леруа, под заглавием „Выставка импрессионистов", подводящая итог позиции не только ее автора, но и широкой публики.

„О, это в самом деле был напряженный день, — писал критик, — когда я рискнул отправиться на первую выставку на бульваре Капуцинок в обществе господина Жозефа Винсента, художника-пейзажиста, ученика Бертена (академика), получавшего медали и награды при нескольких правительствах! Неосторожный художник отправился туда, не подозревая ничего плохого, он полагал, что увидит там картины, какие можно увидеть везде, хорошие и скверные, больше скверных, чем хороших, но не чуждые некой художественной манере, культуре формы и уважению к старым мастерам.

Увы, форма! Увы, старые мастера! Мы больше не хотим их знать, мой бедный друг! Мы все изменили!

Войдя в первую комнату, Жозеф Винсент получил первый удар перед „Балериной" господина Ренуара. „Как жаль, — сказал он мне, — что художник, обладающий известным пониманием цвета, не умеет рисовать, ноги его балерины похожи на ее газовые юбки".

— Вы слишком строги к нему, — ответил я, — наоборот, рисунок очень лаконичен.

Ученик Бертена, решив, что я иронизирую, довольствовался тем, что пожал плечами, не взяв на себя труд возразить. Затем спокойно, с самым невинным видом я подвел его к „Вспаханному полю" господина Писсарро. При виде этого поразительного пейзажа бедняга подумал, что стекла его очков загрязнились. Он

тщательно протер их и снова водрузил на нос.

— Клянусь Мишалоном! — вскричал он. — Что это такое?

— Вы же видите… белый иней на глубоко вспаханных бороздах.

— Это вы называете бороздами? Это вы называете инеем? Да ведь это поскребки с палитры, брошенные на грязный холст. Тут ничего не разберешь. Где хвост, где голова, где верх, где низ, где перед, где зад.

— Может быть… зато есть впечатление.

— Довольно странное впечатление! Боже мой… А это?

— „Фруктовый сад" господина Сислея. Я бы хотел указать вам на маленькое деревцо справа, оно веселое, но впечатление…

— Оставьте меня в покое с вашим впечатлением… Это уж совсем ни то ни се. Но вот еще „Вид Мелюна" господина Руара. Вы посмотрите только на эту воду… Тень на переднем плане, например, поистине смехотворна.

— Это вас удивляет вибрация тона.

— Назовите это мазней, и я скорее пойму вас. Ах, Коро, Коро, какие преступления совершаются твоим именем! Это ты ввел в моду эту небрежную фактуру, эти расплывчатые мазки, эти грязные нашлепки, против которых в течение тридцати лет восставали любители искусства и примирились с ними только потому, что их принудило твое спокойное упорство. Капля воды еще раз сточила камень.

Бедняга рассуждал довольно миролюбиво, и ничто не давало мне повода предполагать, что посещение этой выставки, от которой волосы встают дыбом, закончится несчастным случаем. Он даже без особых потрясений перенес „Лодки, покидающие порт" Клода Моне, может быть, потому, что я оторвал его от опасного созерцания этой картины прежде, чем маленькие фигуры на переднем плане успели произвести на него впечатление.

— Ха-ха-ха, — разразился он мефистофельским смехом. — Ну, не блестящая ли штука! Вот это действительно впечатление или я вообще не понимаю, что это. Только, будьте любезны, объясните мне, что означают эти бесчисленные черные мазки в нижней части картины, будто ее кто-то языком лизал?

— Ну как же, это прохожие, — ответил я.

— Значит и я так выгляжу, когда иду по бульвару Капуцинок? Гром и молния! Вы что, наконец, издеваетесь надо мной?

— Уверяю вас, господин Винсент …

— Но ведь эти фигурки сделаны по способу, которым имитируют мрамор. Мазок туда, мазок сюда, тяп-ляп, в какую хочешь сторону. Это неслыханно, возмутительно! Меня здесь

наверняка удар хватит.

Я попытался успокоить его, показав ему „Канал Сен-Дени" господина Лепина и „Холм Монмартра" господина А. Оттена, картины, достаточно тонкие по цвету, но судьба решила иначе. Когда он проходил, „Капуста" господина Писсарро привлекла его внимание и из красного он стал пунцовым.

— Это капуста, — сказал я ему мягким, успокаивающим голосом.

— Ах, несчастные кочаны, да ведь это карикатура! Клянусь никогда в жизни больше не есть капусты!

— Но ведь капуста не виновата, если художник…

— Замолчите, или случится несчастье!

Моризо. У колыбели. 1873 г. Первая выставка импрессионистов. Лувр. Париж.

Мане. Портрет Берты Моризо. 1872 г. Офорт

Внезапно он издал громкий крик, заметив пейзаж „Дом повешенного" господина Поля Сезанна. Великолепная фактура этой небольшой „жемчужины" довершила дело, начатое „Бульваром Капуцинок". Папаша Винсент впал в бредовое состояние!

Вначале его помешательство было тихим; встав на точку зрения импрессионистов, он начал все рассматривать с их позиций.

— Буден не без таланта, — заметил он перед сценой на пляже, принадлежащей кисти этого художника, — но почему он так возится со своими маринами?

— Вы находите его картину чересчур законченной?

— Несомненно! Вот взгляните — мадемуазель Моризо! Эту юную даму не интересует изображение мелких деталей. Когда она пишет руку, то делает ровно столько длинных мазков,

сколько на ней пальцев, и дело с концом. Дураки, которые с мелочной придирчивостью требуют, чтобы рука была нарисована, ни черта не понимают в импрессионизме, и великий Мане выгнал бы их из своей республики.

— Значит, господин Ренуар идет по правильному пути. В его „Жнецах" нет ничего лишнего. Я бы даже сказал, что его фигуры…

— …слишком закончены.

— Ах, господин Винсент! Да посмотрите же на эти три полоски краски, которые должны изображать человека среди пшеницы!

— Две из них лишние, одной было бы достаточно.

Я кинул взгляд на ученика Бертена, цвет лица у него становился багровокрасным. Катастрофа казалась мне неизбежной, и господину Моне суждено было нанести последний удар.

— Ага, вот он! Вот он! — вскричал он перед номером девяносто восемь. — Я узнаю его, любимца папаши Винсента! Что изображает эта картина? Взгляните в каталог.

— „Впечатление. Восход солнца".

— Впечатление — так я и думал. Я только что говорил сам себе, что раз я нахожусь под впечатлением, то должно же в ней быть заложено какое-то впечатление… а что за свобода, что за мягкость исполнения! Обои в первоначальной стадии обработки более закончены, чем этот морской пейзаж…

Напрасно пытался я вернуть ему угасающий рассудок… Ужасное чаровало его. „Прачки" господина Дега, такие неумытые, вызвали у него вопли восхищения. Даже сам Сислей показался ему тщательным и отделанным. Не желая раздражать его и стремясь поддакивать ему, я нашел кое-что сносное среди импрессионистических картин и признал без особого труда, что хлеб, виноград и стул в „Завтраке" господина Моне — хорошие образцы живописи.[405] Но он отверг эти уступки.

— Нет! Нет! — кричал он. — Моне здесь слаб! Он уступает ложным богам Мейссонье. Слишком закончено. Слишком закончено! Говорите со мной о „Новой Олимпии"! Вот это действительно хорошо сделано!

Увы, пойдите и взгляните на нее! Сложенная пополам женщина, с которой негритянка стягивает последнее покрывало, чтобы предложить ее во всем ее безобразии очарованному взгляду какой-то коричневой куклы. Вы помните „Олимпию" господина Мане? Ведь это был шедевр рисунка, точности и законченности по сравнению с картиной господина Сезанна.

В конце концов чаша переполнилась. Классический череп

господина Винсента, атакованный со слишком многих сторон, разлетелся вдребезги. Он остановился перед сторожем, который охраняет все эти сокровища, и, приняв его за портрет, начал специально для меня настойчиво критиковать его.

— Достаточно ли он безобразен? — заметил Винсент, пожимая плечами. — Спереди у него есть два глаза… и нос… и даже рот! Импрессионисты не стали бы заниматься такими деталями. Из всех излишеств, которые нагромоздил здесь художник, господин Моне сделал бы двадцать сторожей.

— Проходите-ка дальше, — сказал „портрет".

— Вы слышите — он даже разговаривает! Дурак, который намалевал его, наверно, потратил на него массу времени!

И для того, чтобы придать надлежащую серьезность своей эстетической теории, папаша Винсент начал отплясывать танец скальпов перед ошеломленным сторожем, выкрикивая сдавленным голосом:

— Хи-хо! Я — ходячее впечатление, я — мстящий шпатель, я — „Бульвар Капуцинок" Моне, я — „Дом повешенного" и „Новая Олимпия" Сезанна. Хи-хо!.. Хи-хо![406]

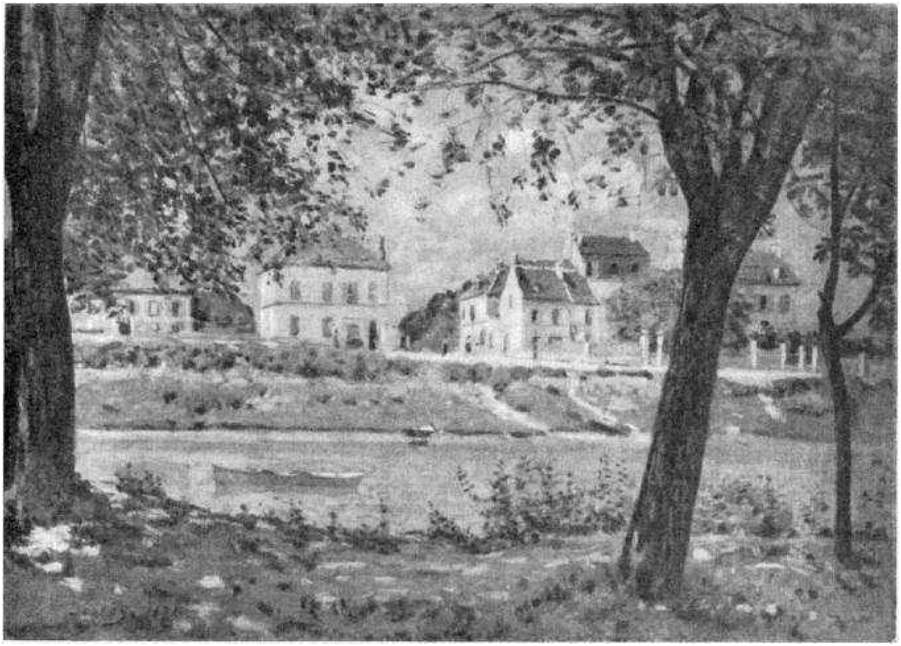
Эта статья наделала много шуму. Де Ниттис писал из Лондона своему другу в Италию, чтобы успокоить его по поводу репортажа Луи Леруа: „Я тебе повторяю, что не видел выставки и не получал письма Дега… Однако могу тебе сказать, что, несмотря ни на что, достаточно было картин Дега, одного рисунка Бракмона (sic!) и одного портрета мадемуазель Моризо — вещи, которые я видел, чтобы оправдать франк входной платы, не говоря уже о Писсарро, Моне и Сислее, пейзажистах очень сильных и очень интересных. На них нападают и не без основания, так как они все очень похожи друг на друга (все находятся в зависимости от Мане) и порой у них отсутствует форма, настолько сильно их стремление дать просто правдивый набросок. Такова отличительная черта этой школы, но это не значит, что их можно подвергнуть суровой критике, не дав себе труда изучить их".%[407]

Несомненно встревоженная появившимся отчетом о выставке, мать Берты Моризо обратилась к Гишару, прежнему учителю своей дочери, другу Коро, с просьбой посмотреть картины на выставке и сообщить ей свое мнение. Ответ не замедлил прийти. „Я видел залы Надара, — писал ей этот славный человек, — и хочу немедленно поделиться с вами моим искренним впечатлением. Когда я вошел туда, уважаемая госпожа, у меня сжалось сердце при виде произведений вашей дочери в этом убийственном окружении. Я сказал себе: „Нельзя безнаказанно жить вместе с сумасшедшими. Мане был прав, когда противился

тому, чтобы она выставлялась. Изучая и честно анализируя выставленные работы, можно, конечно, найти там и сям великолепные куски, но все в целом выглядит сумасбродством". Затем, как художник и друг, Гишар советовал, чтобы Берта Моризо решительно порвала с этой „так называемой школой будущего".[408]

Молодая художница не сделала этого, но оказалось, что Дюре и Мане действительно были правы, не советуя устраивать отдельную выставку. В тот самый момент, когда Дюран-Рюэль был не в силах помочь им и когда финансовый успех был еще более важен, чем моральный, группа не получила ничего, кроме насмешек. Их мало утешало, что дела Мане в Салоне шли немногим лучше и жюри отвергло две из трех представленных им картин, оставив только „Железную дорогу" и одну акварель. Но, что еще хуже, критики не преминули установить связь Мане с группой, несмотря на все его усилия доказать свою непричастность к ней.[409]

Едва ли бы результат был иным, если бы он выставлялся вместе со своими друзьями. Американский критик, еще раз путая Мане с Моне, даже сообщал читателям „Appleton's Journal", что на „этой чрезвычайно комической выставке, устроенной „Анонимным обществом художников и скульпторов", автор „страшной мазни" в Салоне под названием „Железная дорога", изображающей молодую девушку и ребенка „по-видимому, вырезанных из жести", показал также две картины „Завтрак" и „Бульвар Капуцинок". Он добавлял, что это была „самая абсурдная пачкотня из всей смехотворной коллекции нелепостей".[410]



Сислей. Деревня на берегу Сены. 1872 г. Эрмитаж. Ленинград

Ренуар. Ложа. 1874 г. Первая выставка импрессионистов. Институт Курто. Лондон

Избежав путаницы в именах, Жюль Кларети, один из наиболее известных критиков парижского Салона, не преминул заметить: „Господин Мане принадлежит к тем, кто считает, что в живописи можно и должно удовлетворяться „впечатлением". Мы видели выставку этих импрессионистов на бульваре Капуцинок, у Надара. Господин Моне — более непреклонный, чем Мане, — Писсарро, мадемуазель Моризо и прочие, видимо, объявили войну красоте".[411]

„Выставка идет хорошо, — сообщал Писсарро в начале мая

Дюре. — Это успех. Критика нас поносит и обвиняет в отсутствии знаний. Я возвращаюсь к моим занятиям, что более существенно, чем читать все это. У них ничему не научишься".[412]

После закрытия выставки Сезанн внезапно уехал в Экс, а Сислей снова отправился в Англию. Писсарро возвратился в Понтуаз, где получил длинное письмо от Дюре, который, опасаясь, что художник падет духом, пытался подытожить события. „Вы сумели спустя длительное время приобрести публику, состоящую из избранных любителей искусства, но это не те богатые покровители, что платят высокие цены. В этом небольшом кругу вы найдете покупателей, которые могут платить три, четыре или шесть сотен франков. Боюсь, что вам придется ждать много лет, прежде чем попасть туда, где легко брать за работы по 1500 и 2000 франков. Коро дожил до семидесяти пяти лет, прежде чем картины его начали цениться по 1000 франков. Публика не любит, не понимает хорошей живописи, — медаль выдана Жерому, Коро не получил ничего. Людей, которые понимают суть дела и презрительно относятся к насмешкам и осуждению, очень немного и очень немногие из них — миллионеры. Но это не значит, что вы должны падать духом. В конце концов можно достичь всего, даже славы и денег, а пока компенсируйте себя за пренебрежение глупцов признанием знатоков и друзей".[413]

Но практическая ценность этого мнения равнялась нулю, и после выставки нашлось немного людей, готовых истратить хотя бы триста франков на картину Писсарро. „Нельзя описать словами все, что я пережил, — писал спустя несколько лет художник своему другу. — То, что я переживаю в данный момент, — ужасно. Это гораздо хуже, чем когда я был молод, полон энергии и пыла, так как я убежден сейчас, что окончательно потерян для будущего. И все же, мне кажется, что я бы не колебался, и если бы пришлось все начинать сначала, я бы снова последовал тем же путем".[414]

1974–1977
АРЖАНТЁЙ КАЙБОТТ И ШОКЕ
АУКЦИОН И ДАЛЬНЕЙШИЕ ВЫСТАВКИ
ПАМФЛЕТ ДЮРАНТИ „НОВАЯ ЖИВОПИСЬ”

Термин „импрессионизм", придуманный в насмешку, вскоре был принят группой друзей. Несмотря на отвращение Ренуара ко всему, что могло создать видимость новой „школы" живописи, несмотря на нежелание Дега принять это определение на свой счет и несмотря на то, что Золя упорно продолжал называть их „натуралистами", — новое слово прижилось.

Насмешливое и неопределенное слово „импрессионизм" казалось не менее подходящим, чем любой другой термин, для того чтобы подчеркнуть общий элемент в их творческих усилиях. Ни одно слово не могло с достаточной точностью определить группу людей, поставивших свои собственные ощущения превыше любой творческой программы. Но какое бы значение ни имело это слово первоначально, его истинный смысл должен был быть сформулирован не иронически настроенными критиками, а самими художниками. Так в их среде — и, несомненно, с их согласия — родилось первое определение этого термина. Его предложил один из друзей Ренуара, который спустя некоторое время писал: „Стремление трактовать сюжет ради его живописного тона, а не ради самого сюжета, вот что отличает импрессионистов от других художников".[415]

Всеми силами стараясь это сделать и найти форму выражения, более близкую к их первому впечатлению от вещи, чем это делалось когда-либо раньше, импрессионисты создали новый стиль. Окончательно освободившись от традиционных правил, они тщательно разработали этот стиль, для того чтобы иметь возможность свободно следовать открытиям, сделанным их обостренной восприимчивостью. Поступая таким образом, они отказывались от претензий на воспроизведение реальности. Отбросив объективность реализма, они взяли один элемент реальности — свет, для того чтобы передавать природу.[416]

Этот новый подход к природе подсказал художникам необходимость постепенно выработать новую палитру и создать

новую технику, соответствующую их попыткам удержать текучую игру света. Внимательное наблюдение за светом, определенно окрашенным в каждый данный момент, заставило их отказаться от традиционных темных теней и перейти к светлым краскам. Это привело их также к подчинению локального цвета, как абстрактного понятия, общему воздействию атмосферы.

Накладывая краски ощутимыми мазками, делая неясными очертания предметов, они сумели слить их с окружающей средой. Этот метод позволял им легко вводить одну краску в зону другой, не ослабляя и не теряя силы этой краски и обогащая таким образом колорит. Но главным образом множество раздельных мазков и их контрастность помогали вызывать ощущение подвижности, вибрации света и в известной степени воспроизводить их на холсте.[417] Более того, эта техника живых мазков казалась наиболее соответствующей их стремлению удержать быстро меняющиеся аспекты.

Поскольку рука медлительнее глаза, который быстро схватывает мгновенные впечатления, художникам необходима была техника, позволяющая быстро работать, чтобы дать им возможность поспевать за своими ощущениями.

Ссылаясь на эти проблемы, Ренуар имел обыкновение говорить: „На пленере всегда плутуешь".[418] Однако их „обман" состоял лишь в том, что из множества аспектов, предлагаемых природой, они делали определенный отбор для того, чтобы перевести чудеса света на язык красок, свести их к двум измерениям, а также для того, чтобы передать выбранный аспект тем цветом и тем способом, которые наиболее соответствовали их впечатлению.

Публика, очевидно, еще не была готова принять их нововведения, но импрессионисты и сообща, и каждый в отдельности, проверив свои методы, знали, что по сравнению со своими учителями Коро, Курбе, Йонкиндом и Буденом они сделали огромный шаг вперед в изображении природы.

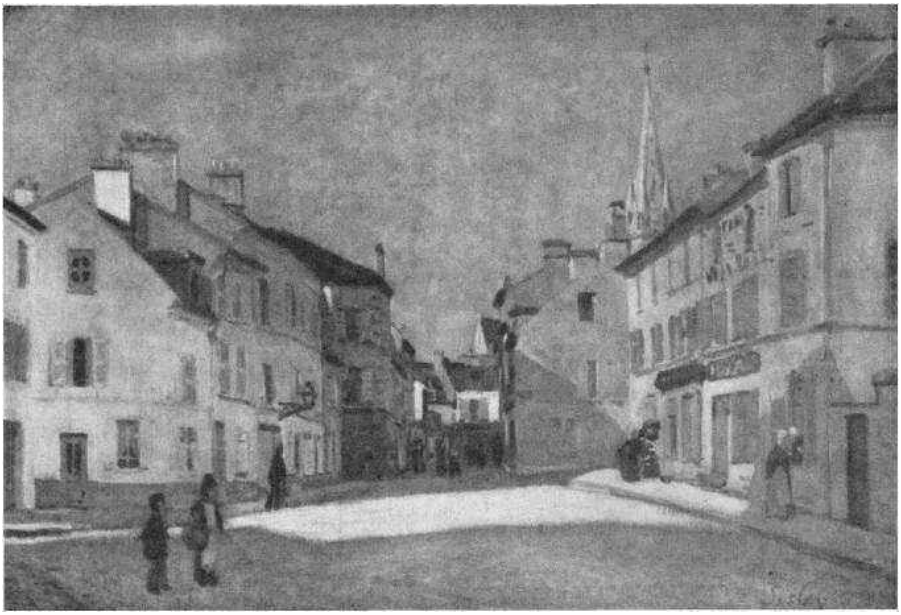
Всеобщая враждебность не могла поколебать их убеждений, но она портила им жизнь. И все же они, ни разу не сворачивая со своего пути, стоически переносили положение, которое вынуждало их творить буквально в пустом пространстве. Если требовалось большое мужество для того, чтобы вступить на путь нищеты, то насколько же больше его требовалось, чтобы в течение многих лет продолжать делать невероятные усилия без какого бы то ни было поощрения. Необходима была большая сила, чтобы преодолеть свои собственные сомнения и продолжать работать, полагаясь только на самого себя. Без колебаний продолжали импрессионисты свою повседневную творческую работу в полной изоляции, подобно труппе актеров, играющей день за днем перед пустым зрительным залом.

Ни одно место, вероятно, не связано так тесно с импрессионизмом, как Аржантёй, где в то или иное время фактически работали все друзья и куда, в частности, в 1874 году отправились писать Мане, Ренуар и Моне.

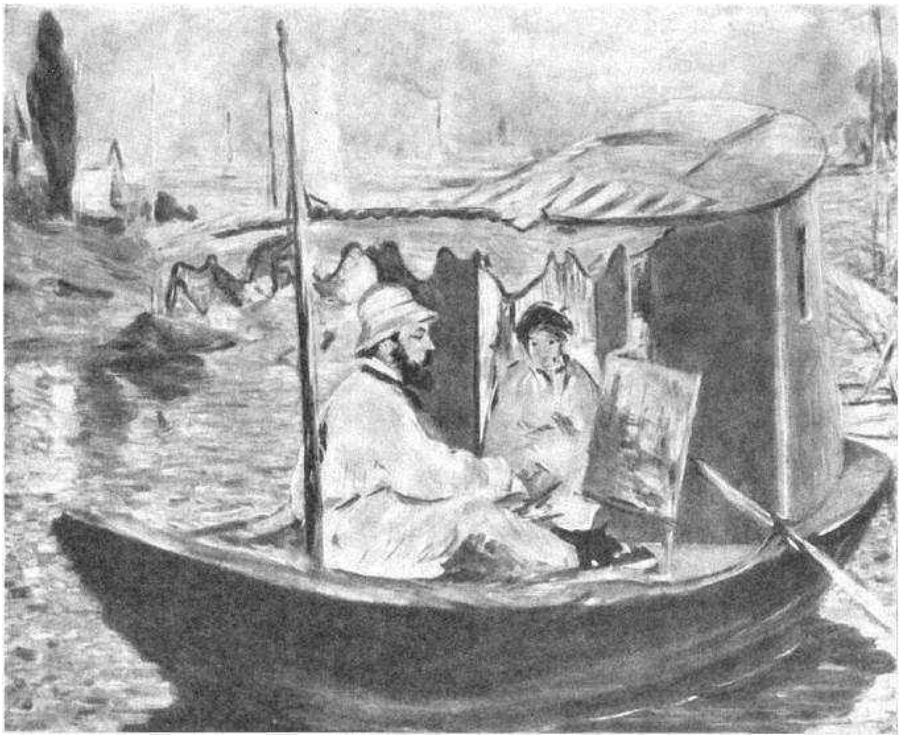
После закрытия их выставки у Моне снова были неприятности с хозяином, и Мане через своих друзей нашел ему в Аржантёе новый дом. Ренуар часто посещал его, снова работая рядом с Моне, выбирая те же мотивы, а иногда и сам Мане проводил несколько недель в Аржантёе.

Именно в Аржантёе, где он наблюдал Моне за работой, Мане окончательно признал работу на пленере. Краски его стали светлее, мазок мельче, но, менее других заинтересованный передачей чистого пейзажа, он предпочитал изучать человеческие фигуры на пленере. Используя друзей в качестве моделей для своих композиций, он помещал их на фоне природы — садов и берегов реки, пытаясь достичь единства фигур с пейзажным окружением, — проблема, которая еще раньше занимала Базиля, Моне, Ренуара и Берту Моризо. Мане однажды писал в саду у Моне его жену и ребенка, сидящих под деревом, а слева был виден сам Моне.

Когда приехал Ренуар и застал Мане за работой, в то время как остальные позировали ему, он не смог устоять перед очарованием этой сцены. Он попросил у Моне его палитру, холст и краски, чтобы написать рядом с Мане тот же мотив. Моне впоследствии вспоминал, что Мане начал наблюдать за Ренуаром „уголком глаза и по временам подходил к его холсту. Затем, сделав гримасу, приблизился ко мне, чтобы прошептать мне на ухо, указывая на Ренуара: „Да у этого юноши совсем нет таланта! Вы же его друг, уговорите его, пожалуйста, бросить живопись". [419]



Сислей. Маленькая площадь в Аржантёе. 1872 г. Лувр. Париж



Мане. Клод Моне, работающий в лодке. 1874 г. Новая пинакотека. Мюнхен

Ренуар, однако, был очень доволен своим полотном,

написанным за один сеанс, и поскольку на нем была изображена жена Моне, он тотчас же подарил его своему другу, который понемногу собрал целую коллекцию портретов Камиллы, выполненных им самим и Ренуаром.

Между этими тремя людьми существовала тесная дружба, пронесенная через все трудные и радостные дни. Тихое обаяние Камиллы, трезвые взгляды Моне и счастливая беззаботность Ренуара придавали этой дружбе особую интимность.

Если Мане недолюбливал Ренуара, хотя, конечно, не всегда так явно выказывал свое раздражение, как в момент соревнования перед одним и тем же мотивом, то он, безусловно, отдавал должное Моне и как человеку и как художнику. Сильный характер Моне и его талант, видимо, производили большое впечатление на Мане и внушали ему восхищение. В то время как Мане ничего не мог поделать с собой и очень заботился об отношении к нему публики, Моне, несмотря на все свои затруднения, проявлял великолепное равнодушие к успеху, и, невзирая на честолюбие, целиком был поглощен своим искусством.

В аржантейских картинах 1874 года Моне достиг большей светозарности, чем когда бы то ни было. Его палитра стала светлей и богаче, исполнение энергичнее. Он достигает эффекта не яркими акцентами на фоне общей строгой гармонии, как это делает Мане; вся гамма его валеров состоит из удивительно чистых, светлых тонов, среди которых доминируют наиболее интенсивные.

В течение лета, проведенного вместе в Аржантёе, Мане написал несколько портретов Моне и его жены, дважды изобразив их в плавучей мастерской Моне. Вдохновленный, вне всякого сомнения, знаменитым „Ботиком" Добиньи, Моне сконструировал такую же лодку, достаточно вместительную даже для того, чтобы спать в ней. Из этой плавучей мастерской он любил наблюдать эффекты света от утренней зари до вечерней.[420] Впоследствии Моне совершал на своей лодке настоящие путешествия и однажды, взяв с собой всю семью, проплыл вниз по Сене до Руана. Во многих картинах, написанных в Аржантёе, можно увидеть маленькое суденышко с деревянной кабиной синевато-зеленого цвета, стоящее на якоре среди лениво плывущих лодок.

Хотя Моне нигде не упоминает об этом, но, возможно, что сконструировать лодку помог ему сосед в Аржантёе, с которым он познакомился в это время.

Инженер Гюстав Кайботт был специалистом кораблестроителем и владельцем нескольких яхт; в свободное время он также занимался живописью. В результате их общей

любви к живописи и к навигации между обоими вскоре возникла настоящая симпатия, которую Кайботт тотчас же распространил на Ренуара, и Ренуар с того времени часто отправлялся с ними в плавание по Сене.[421]

Богатый холостяк, спокойно живущий в окрестностях Парижа, обрабатывая свой сад, занимаясь живописью и конструируя корабли, Кайботт был скромным человеком, но его спокойное существование решительно изменилось под влиянием новой дружбы. Имеющий сходство с Базилем и по социальному положению, и по характеру, он обладал таким же ясным умом, бесстрашным подходом к явлениям жизни и глубокой честностью. Теперь ему надлежало занять в группе место, оставшееся вакантным со времени смерти Базиля, — место друга и покровителя. Он начал покупать работы Ренуара и Моне, приобретая их отчасти потому, что они ему нравились, отчасти из желания помочь. А помощь его зачастую была совершенно необходима.

Только Ренуар имел возможность время от времени продавать какие-то картины, потому что, помимо пейзажей, он писал также портреты и обнаженные фигуры, к тому же работы его обладали привлекательностью и очарованием, которые не могли отрицать даже те, кто вообще возражал против импрессионизма.

Торговец папаша Мартин, ворча, заплатил, например, 425 франков за „Ложу" Ренуара, выставленную у Надара, но в то же время наотрез отказался купить картины Писсарро. Он даже рассказывал всем и каждому, что Писсарро не выбраться на дорогу, если он будет продолжать писать в своем „тяжелом, обыденном стиле и грязной палитрой.[422]

Не имея возможности заработать на жизнь, Писсарро с женой и детьми уехал из Понтуаза, найдя убежище на ферме своего друга Пиетта. В то время как Дюран-Рюэль не был в состоянии помочь художникам и им все труднее и труднее становилось продавать свои работы, цены на все неустанно возрастали, угрожая их существованию.

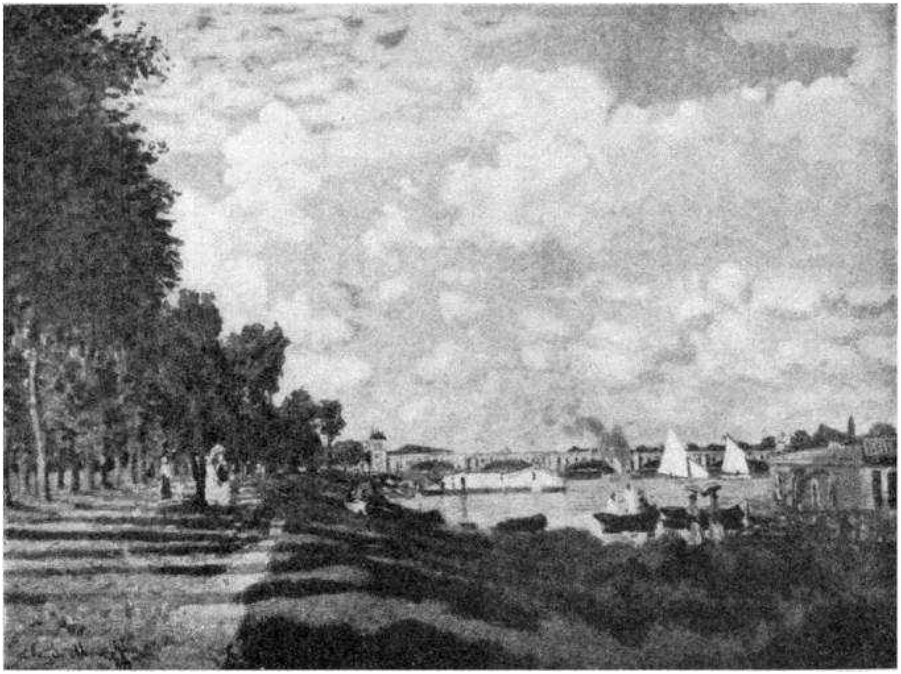
„Здесь все дорожает самым страшным образом, — писала тетка Писсарро своему племяннику в Сен-Тома, — начиная с квартирной платы, которая возросла чуть ли не вдвое, и вообще все продукты. Новые налоги, введенные после войны, вызвали повышение цен на все товары. Чтобы дать тебе представление, скажу: кофе, за который мы платили по 2 франка фунт, теперь стоит 3 франка 20 сантимов, цены на вино поднялись с 80 сантимов до 1 франка за литр, на сахар — с 60 до 80 сантимов, мясо вообще недоступно, масло, яйца соответственно

вздорожали. Благодаря строжайшей экономии мы не умираем, но живем очень плохо. В делах полный застой, и молодежь наша в печальном настроении".[423] Финансовое положение ассоциации, основанной художниками в начале года, тоже пострадало от общего кризиса. 10 декабря 1874 года Ренуар в письменной форме пригласил всех участников „Анонимного общества художников, живописцев, скульпторов, граверов и пр." на общее собрание, которое должно было состояться в его мастерской на улице Сен-Жорж, 35. Писсарро, находившийся в Монфуко у Пиетта, и Брандон, который заболел, не пришли. Присутствовали: де Молен, Кальс, Руар, Моне, Дега, Латуш, Бюро, Сислей, Робер, А. Оттен, Л. Оттен, Колен и Белиар; выбрав Ренуара председателем собрания, они выслушали сделанный им финансовый отчет. Ренуар поставил их в известность, что по уплате всех внешних долгов задолженность общества все еще равнялась 3713 франкам (деньги, внесенные участниками), в то время как в кассе оставалось только 277,99 франков. Таким образом, каждый член общества должен был дополнительно внести сумму в 184,5 франка для оплаты внутренних долгов и восстановления общего фонда. При таком положении вещей ликвидация общества оказалась неизбежной. Это предложение было поставлено на голосование и принято единогласно. Было решено, что сделанные участниками взносы за следующий год будут им возвращены. Тут же была выбрана комиссия по ликвидации общества, в которую вошли Бюро, Ренуар и Сислей. [424]

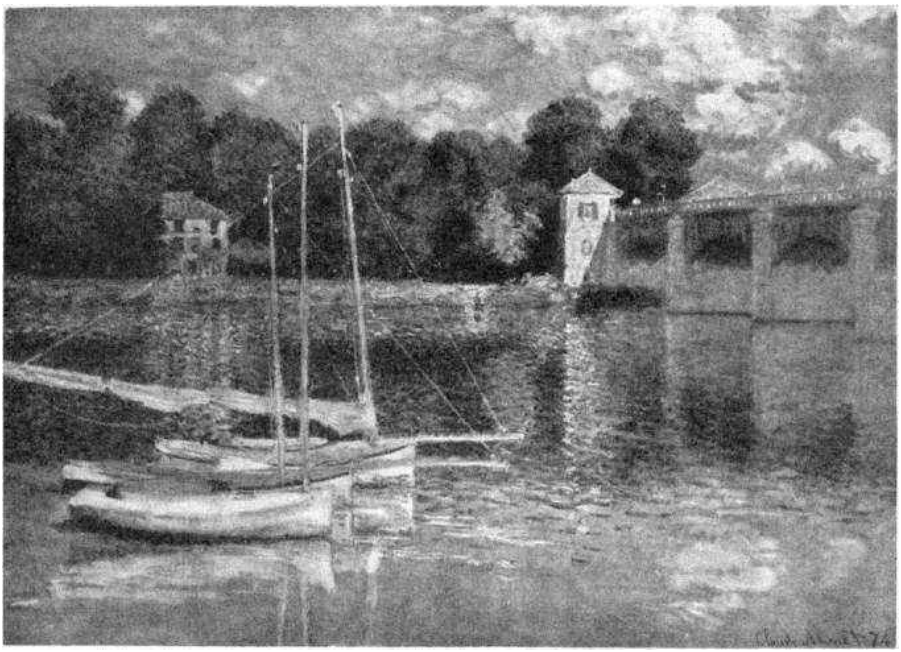
Мане. Аржантёй. 1874 г. Музей в Турине

Между тем Писсарро усердно занимался выработкой статута нового общества „Единение", куда должны были войти Сезанн, Белиар, Латуш и другие художники, не входившие в первую ассоциацию. И в самом деле, несмотря на первую неудачу, надо было продолжать борьбу и постараться победить враждебность публики. Публика меньше чем когда-либо проявляла интерес к искусству, а если и интересовалась, то исключительно академическими мастерами, чьи работы казались верным капиталовложением. „Нужен основательный запас мужества, чтобы не бросить кисть в эти времена пренебрежения и безразличия", — писал Буден другу.[425] В связи с их отчаянным положением Ренуар убедил Моне и Сислея, что наилучший путь заработать немного денег — это устроить распродажу их картин с аукциона в отеле Друо. Они пришли к этому решению в силу

того, что ликвидация их общества и многочисленные новые трудности делали невозможной следующую выставку группы раньше осени 1875 года; видимо, они были не в состоянии ждать так долго.



Моне. Бассейн реки в Аржантёе. 1875 г. Лувр. Париж



Моне. Мост в Аржантёе. 1874 г. Лувр. Париж

Сислей, происходивший из богатой семьи, стал свидетелем того, как его отец, в результате неудачных деловых операций и потерь, нанесенных войной и Коммуной, лишился состояния. Сейчас Сислей был так же беден, как остальные, и должен был содержать жену и двоих детей. К трем друзьям присоединилась Берта Моризо, которая в декабре 1874 года вышла замуж за брата Мане Эжена. По существу, она не нуждалась в деньгах, но не хотела оставаться в стороне, в то время как ее коллег ожидали новые испытания. Решив разделить с ними все, что ни уготовит им судьба, Берта Моризо смело приняла участие в этом рискованном предприятии.

Для того чтобы помочь им привлечь общественное внимание, Мане, по просьбе друзей, написал письмо Альберу Вольфу — критику „Figaro", которого все очень боялись, охотно читали, но не любили, и который называл себя самым остроумным человеком в Париже. Его острый язык в то время мог создать человеку репутацию или погубить ее. „Мои друзья гг. Моне, Сислей, Ренуар и госпожа Берта Моризо, — объяснял Мане, — устраивают выставку и распродажу картин в отеле Друо. Один из них доставит вам каталог и приглашение. Он попросил меня дать ему рекомендательное письмо к вам. Вы пока, быть может, еще не любите этой живописи, но вы ее полюбите. С вашей стороны будет очень любезно упомянуть о них в „Figaro".[426]

Заметка, которая впоследствии появилась в „Figaro", едва ли оправдала ожидания Мане. „Возможно, что это неплохое дело для тех, кто собирается спекулировать на искусстве будущего, — гласила она, — но со следующей оговоркой: импрессионисты производят то же впечатление, какое производит кошка, разгуливающая по клавишам пианино, или обезьяна, случайно завладевшая коробкой красок".[427]

Аукцион состоялся 24 марта 1875 года. Всего было представлено семьдесят три картины, из которых двадцать одна принадлежала Сислею, двадцать Моне, двадцать Ренуару, двенадцать Берте Моризо (в их числе семь пастелей и акварелей). В осторожном предисловии к каталогу Филипп Бюрти писал: „Любители живописи… помнят о выставке, организованной в прошлом году группой художников, систематически исключаемых из Салона… Эта выставка привлекла любопытных такого рода, с мнением которых считаются; независимые критики высказали свои пожелания так же, как похвалы. Весной нынешнего года опыт этот должен повториться. Надо надеяться, что самые разнообразные препятствия, с которыми столкнулась эта выставка, не отложат ее открытия до будущей осени". Разбирая

выставленные произведения, критик писал: „Они похожи на маленькие кусочки зеркала жизни: подвижные и красочные, скромные и чарующие явления, отражающиеся в них, весьма заслуживают внимания и похвалы.[428]

Моне. Паруса в Аржантёе. 1872 г. Лувр. Париж

Распродажа, которой в качестве эксперта официально содействовал ДюранРюэль, превратилась в зрелище беспримерной жестокости. Аукционер, судя по его воспоминаниям, вынужден был вызвать полицию, чтобы помешать перебранкам перейти в настоящую драку. Публика, раздраженная заступничеством немногочисленных защитников несчастных участников выставки, хотела сорвать продажу и выла при каждом предложении цены.[429] Не имея возможности купить что-либо для себя, Дюран-Рюэль был бессильным свидетелем этого зрелища и видел, как картины его друзей фактически продаются за бесценок. Однако ему удалось выкупить для них какое-то число картин, когда предложенные цены едва покрывали стоимость рамы.

Относительно высокие цены получила Берта Моризо, в среднем по 250 франков за картину; из предложенных цен самая высокая была 480, самая низкая 80 франков. У Моне цены колебались от 165 до 325 франков, у Сислея от 50 до 300. Ренуар, как ни странно, получил самые низкие. Десять его картин не дотянули даже до 100 франков, и некоторые из них ему пришлось выкупить. Среди картин Ренуара был уменьшенный вариант его „Ложи", „Источник", который он решил сохранить, так как за него было предложено только 110 франков, и „Понт-Неф", проданный за 300 франков.

В результате распродажи чистых осталось 11 491 франк, включая стоимость картин, выкупленных самими художниками.

Таким образом, средняя цена за картину равнялась 163 франкам, и художники не только стали свидетелями того, как их работы продавались в два раза дешевле, чем раньше, но снова оказались мишенью для насмешек и оскорблений.

Среди немногих друзей, которые старались поднять цены и купили несколько картин, были Дюре и Кайботт. Но среди покупателей оказался также никому не известный человек, некий Виктор Шоке. Впоследствии он рассказывал, что хотел посетить выставку у Надара, но друзья убедили его не ходить. Они не сумели, однако, помешать ему прийти на этот аукцион, где он купил один из видов Аржантёя Моне. Когда позднее он был представлен художнику, то со слезами на глазах сказал: „Подумать только, что я потерял целый год, ведь я мог познакомиться с вашей живописью на целый год раньше! Как могли лишить меня такого удовольствия!"[430]

Скромный инспектор таможенного управления, Шоке имел душу подлинного коллекционера. Предпочитая делать открытия для самого себя, руководствуясь только собственным вкусом и удовольствием, он никогда не помышлял о спекуляции и совершенно не интересовался тем, что делают или думают другие.

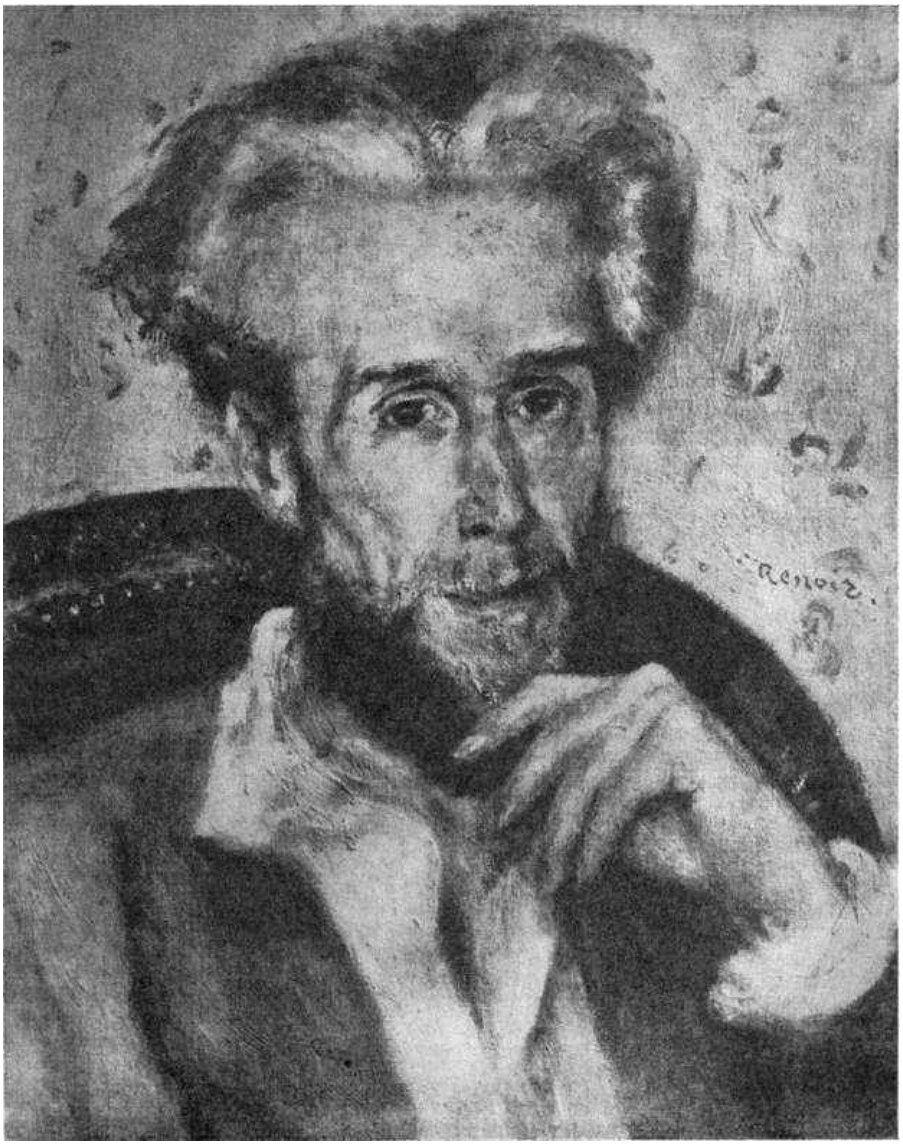
Хотя его средства были весьма ограниченны, он за долгие годы любовно собрал на редкость богатую коллекцию работ Делакруа. Он никак не мог забыть, что тринадцать лет тому назад стареющий Делакруа отказался написать портрет его жены, и поэтому на этот раз не хотел рисковать. Обнаружив в работах Ренуара качества, напоминавшие ему его божество, он в тот же вечер после аукциона написал ему. „Он всячески хвалил мои картины, — вспоминал впоследствии Ренуар, — и спрашивал, не соглашусь ли я написать портрет госпожи Шоке".[431] Ренуар тотчас же согласился. Вскоре после этого он встретился с Шоке в его квартире на улице Риволи, окна которой выходили в Тюильрийский сад, для того чтобы договориться о сеансах.

Коллекционер просил его усадить жену на фоне стены, таким образом, чтобы в портрет попала одна из картин Делакруа. „Я хочу иметь обоих вместе, вас и Делакруа",[432] — объяснил он.

Ренуар был глубоко тронут искренностью, энтузиазмом и теплым отношением Шоке. Скоро между ними возникла тесная дружба, и Ренуар впоследствии написал два портрета самого коллекционера. Художник страстно желал познакомить нового покровителя со своими друзьями. Так развито было у них чувство товарищества, что ни один из них не думал только о себе, а

всегда старался, чтобы и другие извлекли пользу из нового знакомства. Какую бы настоятельную необходимость продать картину ни испытывал любой из них, он, не задумываясь, делил с остальными членами группы выгоду от вновь найденного покупателя и даже советовал им, какие цены можно запрашивать.

Сам Мане иногда вывешивал у себя в мастерской картины своих коллег, где их могли увидеть возможные покупатели. И для Ренуара было совершенно естественным привести Шоке в маленькую лавочку Танги, чтобы показать ему несколько картин Сезанна.



Ренуар. Портрет Виктора Шоке. 1875 г. Частное собрание. Винтентур. Швейцария

Несмотря на свои скудные средства, Сезанн все же был обеспечен лучше других, так как он по крайней мере имел определенную сумму, на которую мог твердо рассчитывать. В 1875 году он жил в Париже на набережной Анжу, рядом с Гийоменом, в обществе которого по временам писал на набережной Сены. Ренуар знал, что ничто не могло так стимулировать Сезанна, как возможность найти нового почитателя.

В письме к матери Сезанн только что объявил: „Писсарро хорошего мнения обо мне, а я о себе еще лучшего. Я начинаю считать себя сильнее всех, кто меня окружает… "[433]

Но жил он еще более изолированно, чем другие, и имел еще меньше друзей, которые могли бы разделить это убеждение. Если бы работы Сезанна нашли признание у Шоке, он мог бы сыграть важную роль в жизни художника. И Ренуар угадал. У Танги Шоке тотчас же купил одну из картин Сезанна, воскликнув: „Как прелестно она будет выглядеть между Делакруа и Курбе".[434] Несколько позднее коллекционер через Ренуара познакомился с Сезанном, а тот, в свою очередь, в начале 1876 года привез Шоке на завтрак к Моне.

1875 год оказался очень тяжелым для Моне, и снова он вынужден был одалживать деньги у различных людей. Несколько раз он обращался за помощью к Мане и в июне написал ему: „Мне все труднее и труднее. С позавчерашнего дня у меня нет ни сантима, нет больше кредита ни у мясника, ни у булочника. Хотя я и верю в будущее, но вы сами видите, что мне очень тяжело в настоящем… Не можете ли вы послать мне обратной почтой двадцатифранковую бумажку? Меня это очень выручит в данный момент".[435] Осенью 1875 года Мане уехал на короткое время в Венецию и не мог прийти на помощь своему другу. Настоятельные просьбы были адресованы румынскому доктору де Беллио, купившему знаменитое полотно „Впечатление. Восход солнца", и Золя, романы которого начали расходиться. Это к Золя Моне писал в 1876 году:

„Можете ли вы и придете ли мне на помощь? Если завтра вечером, в четверг, я не уплачу 600 франков, мебель моя и все мое имущество будет продано, и нас выбросят на улицу. Из всей этой суммы у меня нет ни одного сантима. Ни одна из сделок, на которые я рассчитывал, не может быть заключена в данный момент. Я не в силах открыть правду моей несчастной жене. Я делаю последнюю попытку и обращаюсь к вам в надежде, что вы, быть может, сумеете одолжить мне 200 франков. Это та сумма, которая даст мне возможность получить отсрочку. Я не

осмеливаюсь зайти к вам лично, увидя вас, у меня не хватило бы духу сказать вам о цели своего визита.

Пожалуйста, дайте мне ответ и никому не говорите об этом; тот, кто бывает в нужде, всегда виноват".[436]

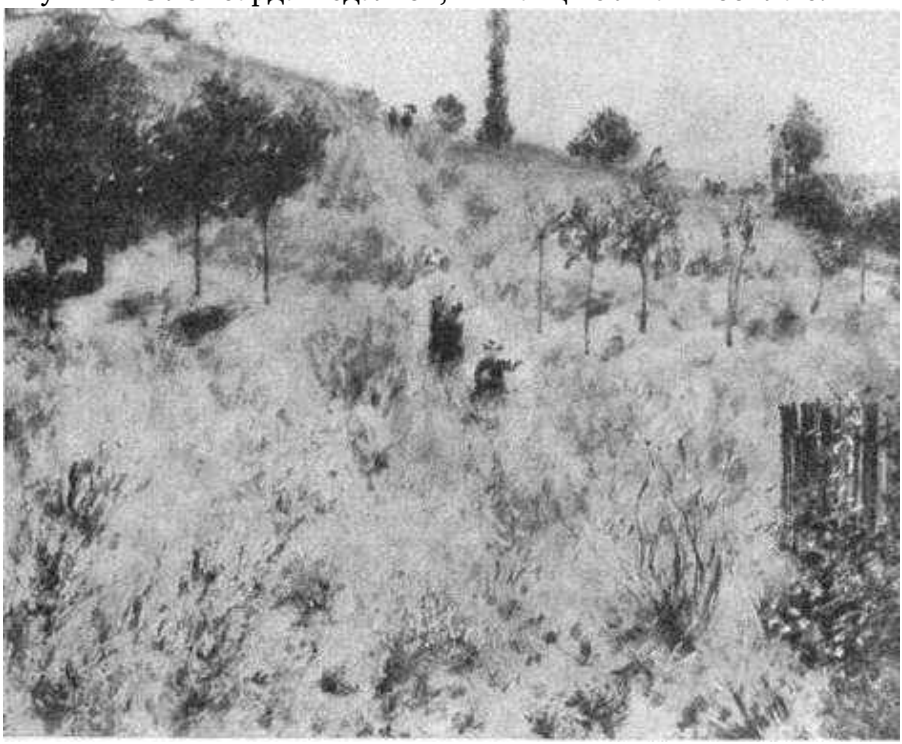
По всей вероятности, в это же время Моне обратился также к доктору де Беллио: „Нельзя быть более несчастным, чем я. Все мое имущество продадут с молотка в тот момент, когда у меня была надежда устроить свои дела. Если меня выбросят на улицу и лишат всего, мне останется только одно — взяться за любую работу".[437]

Ренуар. Портрет Моне. 1875 г. Лувр. Париж

Бесспорно, друзьям Моне удалось помочь ему освободиться из тисков, но это не означало, что трудности его кончились. Когда родился второй ребенок, Моне должен был снова писать Золя: „Не можете ли вы помочь мне? В доме у нас нет ни сантима и сегодня нам не на что жить. В довершение всего жена моя

больна и за ней требуется уход, она, как вы, быть может, знаете, родила прекрасного ребенка. Не можете ли вы одолжить мне два-три луи или хотя бы один?.. Если это вас не затруднит, я смогу расплатиться с вами через две недели. Вы окажете нам большую услугу, так как вчера целый день я пробегал, но не смог достать ни одного су".[438]

Начиная с 1875 года жена Моне была больна. Заботы и лишения ухудшили ее состояние. Когда она умерла в 1879 году, меньше чем через год после того, как родила второго ребенка, Моне в письме умолял де Беллио: „У меня снова к вам просьба: выкупите из ломбарда медальон, квитанцию я вам посылаю.



Ренуар. Дорога в лугах. 1875 г. Лувр. Париж

Это единственный сувенир, который еще удалось сохранить моей жене, и перед тем, как расстаться с ней, я бы хотел надеть ей его на шею".[439]

Однако, независимо ни от чего, Моне ни на минуту не прекращал работы. Глядя на рассвете на мертвую Камиллу, он, несмотря на все свое горе, почувствовал, что взор его прежде всего отмечает различные изменения цвета на ее юном лице. Прежде даже чем он решил в последний раз написать ее портрет, он своим инстинктом художника отметил синие, желтые и серые тона, наложенные смертью. С ужасом он ощутил себя узником

своих зрительных ощущений и сравнил свою участь с участью животного, вращающего мельничный жернов.[440]

Жизнь Мане, напротив, была вполне обеспеченной, хотя он и страдал от неудовлетворенного самолюбия. Он проводил лето 1876 года в Монжероне, в сельском поместье коллекционера Гошеде. Там он снова повстречался с Каролюсом Дюраном, обитающим поблизости, и написал его портрет. Каролюс Дюран уже давно отказался от подлинного творчества и серьезной работы, став на путь легкого успеха. Благодаря своей ловкости он вскоре стяжал славу светского художника, и Мане не мог не восхищаться карьерой, которую сделал его коллега. В глубине души Мане сам жаждал такого же успеха. Завоевать признание толпы, занять общественное положение, получить медаль от жюри, а возможно, и красную ленточку Почетного легиона от правительства казалось ему главной целью художника его времени. Поскольку очень многие посредственности сумели добиться этой чести, он не понимал, почему он, стоящий выше их, в конце концов не может быть вознагражден таким же образом. Но несмотря на всю его решимость, время его еще не наступило. Для того чтобы предупредить отклонения, он послал в Салон 1875 года только одну картину, написанную в прошлом году в Аржантёе. Хотя картина эта и была принята, она снова вызвала яростные нападки и не заслужила одобрения публики.

Доблестный Кастаньяри еще раз восстал против тех, кто издевался над Мане, и написал: „Разве он не заслужил медали с тех пор как начал выставляться? Он — глава школы и оказывает неоспоримое влияние на определенную группу художников. Уже одним этим он завоевал себе место в истории современного искусства. В тот день, когда захотят описать завоевания или поражения французской живописи XIX века, можно будет пренебречь Кабанелем, но нельзя будет не считаться с Мане".[441] Но тем не менее официальное признание принадлежало Кабанелю.

Побуждаемый честолюбием, Мане старался сблизиться с теми, от кого зависел успех в Салоне: возобновил дружбу с Каролюсом Дюраном и даже начал портрет критика Альбера Вольфа, которому, впрочем, скоро надоело позировать. Несмотря на все усилия быть „принятым" в официальных кругах, Мане продолжал подчеркивать свою горячую симпатию к Моне. Он неоднократно помогал ему в трудные времена, так как из-за ограниченного числа своих сторонников Моне был вынужден постоянно обращаться к одним и тем же лицам. Если это был не Мане, Золя или де Беллио, то это были Дюре, Кайботт, Гошеде, певец Фор, издатель Шарпантье, начавший покупать картины

импрессионистов, или Виктор Шоке.

Как бы сильно ни восхищался Шоке и Ренуаром и Моне, в подлинном восторге он был от Сезанна, который написал несколько его портретов, но еще не сделал ни одного портрета его жены. За долгие годы их дружбы Шоке к своей коллекции Делакруа, добавил значительное количество работ Сезанна, а затем дополнил ее и некоторым количеством работ других импрессионистов, в частности Ренуара и Моне.[442]

Встреча с Шоке была фактически единственной выгодой, которую извлекли импрессионисты из своего аукциона 1875 года. Жалкие цены, полученные на аукционе, по-видимому, убедили их в необходимости пересмотреть план устройства в этом же году еще одной групповой выставки, о которой в предисловии к каталогу сообщал Бюрти. Только в 1876 году они решились атаковать публику второй выставкой. Но число ее участников на этот раз было гораздо меньше, поскольку многие из тех, кто выставлялся прошлый раз, не пожелали снова компрометировать себя в обществе импрессионистов.

Де Ниттис не забыл, как плохо с ним обошлись, кроме того, он возлагал надежды на ленточку Почетного легиона и поэтому отказался. Астрюк и тринадцать других художников, в числе их Бракмон и Буден, поступили так же. Гийомен, которому работа не позволяла много заниматься живописью, не выставлялся. Не выставлялся и Сезанн, снова находившийся на юге и решивший послать картину в Салон. Но вскоре он сообщил Писсарро, что „получил письмо с отказом. Это и не ново и не удивительно".[443]

С другой стороны, друзья Дега — Лепик, Левер и Руар — выставлялись снова, и даже появилось несколько новых участников — Кайботт, Дебутен, Легро (все еще продолжавший жить в Англии, где в 1871 году с ним познакомился Писсарро), друг Дега Тилло и еще несколько человек.

Мане еще раз отказался присоединиться к своим друзьям, хотя в этом году жюри отвергло обе его картины, которые он послал в Салон: „Белье" и „Художник" — портрет Марселена Дебутена. Эва Гонзалес была принята и первый раз, выставлялась как „ученица Мане". Возмущенный отклонением своих картин,

Мане пригласил публику к себе в мастерскую, где в апреле 1876 года выставил отвергнутые полотна.[444]

Этот жест Мане удивил критику, которая насмешливо

комментировала: „Жюри только что оказало ему услугу, отклонив два его произведения и восстановив тем самым его популярность среди мира художественной богемы. Но почему же не облагодетельствовать этими двумя произведениями выставку его собратьев и друзей — импрессионистов? Почему бы ему не объединиться с этой бандой? Это уже неблагодарность. Какой блеск придало бы присутствие Мане этой шайке пройдох в живописи, которые гордо называют себя импрессионистами и твердой рукой будут высоко держать знамя, вплоть до того дня, когда они наконец научатся рисовать и владеть кистью, если вообще такой день придет!"[445]

Импрессионисты, как и Мане, открыли свою выставку в апреле, в галерее Дюран-Рюэля, на улице Лепелетье. Она состояла из двухсот пятидесяти двух картин, пастелей, акварелей, рисунков и офортов двадцати художников. На этот раз, согласно сообщению Дега, адресованному Берте Моризо, каждый художник решил сгруппировать свои произведения, вместо того чтобы развешивать их вперемежку с другими.

Дега был представлен более чем двадцатью четырьмя работами, среди которых была его „Контора", написанная в Новом Орлеане. Моне выставил восемнадцать картин, многие из них были одолжены ему певцом Фором, который последовал совету Дюран-Рюэля и сделал значительные покупки. Один пейзаж ему одолжил Шоке. Картина Моне, привлекшая наибольшее внимание, называлась „Японка" и изображала молодую женщину в роскошно вышитом кимоно; она была продана за высокую цену — 2000 франков.

Ренуар. Голова натурщицы. Ок. 1876 г. Эрмитаж. Ленинград

Берта Моризо была представлена в каталоге семнадцатью работами. Писсарро прислал двенадцать картин, одна из них принадлежала Шоке и две Дюран-Рюэлю.

Ренуар выставил пятнадцать картин, из которых шесть принадлежали Шоке (одна из них была, по-видимому, его портретом).

Мане одолжил портрет Базиля, написанный Ренуаром в 1867 году. Выставлены были восемь пейзажей Сислея.[446]

Виктор Шоке не только согласился одолжить принадлежащие ему картины, но и сам лично „вышел на линию огня". „Надо было его видеть, — говорил Теодор Дюре, — он стал своего рода проповедником. Он сопровождал то одного, то другого знакомого посетителя, подходил ко многим незнакомым, стремясь заставить их разделить свои убеждения и испытываемые им восторг и

наслаждение. Это была неблагодарная роль… Он встречал только улыбки и насмешки… Господин Шоке не отчаивался. Я видел, как он таким способом старался завоевать известных критиков и враждебно настроенных художников, явившихся на выставку с единственной целью поиздеваться".[447]

На выставку пришло меньше посетителей, чем в прошлый раз, но пресса была в такой же ярости, как и прежде. Хотя объявились критики, пытавшиеся в своих обозрениях отдать должное художникам,[448] общее отношение отразилось в широко читаемой статье Альбера Вольфа.

„Улице Лепелетье не повезло, — писал он в „Figaro". — После пожара Оперы на этот квартал обрушилось новое бедствие. У Дюран-Рюэля только что открылась выставка так называемой живописи. Мирный прохожий, привлеченный украшающими фасад флагами, входит, и его испуганному взору предстает жуткое зрелище: пять или шесть сумасшедших — среди них одна женщина — группа несчастных, пораженных манией тщеславия, собралась там, чтобы выставить свои произведения.

Многие лопаются от смеха перед их картинами, я же подавлен. Эти так называемые художники присвоили себе титул непримиримых, импрессионистов; они берут холст, краски и кисть, наудачу набрасывают несколько случайных мазков и подписывают всю эту штуку… Это ужасающее зрелище человеческого тщеславия, дошедшего до подлинного безумия. Заставьте понять господина Писсарро, что деревья не фиолетовые, что небо не цвета свежего масла, что ни в одной стране мы не найдем того, что он пишет и что не существует разума, способного воспринять подобные заблуждения… В самом деле, попытайтесь вразумить господина Дега, скажите ему, что искусство обладает определенными качествами, которые называются — рисунок, цвет, выполнение, контроль, и он рассмеется вам в лицо и будет считать вас реакционером. Или попытайтесь объяснить господину Ренуару, что женское тело это не кусок мяса в процессе гниения с зелеными и фиолетовыми пятнами, которые обозначают окончательное разложение трупа!..[449]

Сислей. Рыночная площадь в Марли. 1876 г. Музей в Маннхейме

И вот подобное собрание ужасов показывают публике, не задумываясь над тем, какие фатальные последствия это может иметь! Вчера на улице Лепелетье арестовали какого-то беднягу, который после посещения выставки начал кусать прохожих. Нет, на самом деле, этих сумасшедших следует пожалеть, щедрая природа наградила кое-кого из них большими способностями, и из них могли бы выйти художники. Но взаимно восхищаясь своим общим заблуждением, члены этой пустой, хвастливой, крайне посредственной группы возвели отрицание всего того, что составляет искусство, в принцип; они привязали старую цветную тряпку к половой щетке и сделали из нее знамя.

Поскольку они превосходно знают, что полное отсутствие художественного образования никогда не позволит им перешагнуть пропасть, отделяющую жалкие попытки от произведения искусства, они забаррикадировались своим неумением, равным их самодовольству, и каждый год перед открытием Салона вновь являются со своими позорными картинами и акварелями, чтобы заявить протест против великолепной французской школы, которая была так богата великими художниками…

Я знаю кое-кого из этих несчастных импрессионистов, это очаровательные, глубоко убежденные молодые люди, которые

всерьез воображают, что нашли свой путь. Зрелище это угнетающе…"[450]

Снова попытка художников оказалась напрасной. И все же в то время, когда, казалось, не было достаточно резких слов, чтобы описать работы импрессионистов, их влияние дало себя знать даже в официальных картинах Салона. Кастаньяри первым признал этот факт, когда в 1876 году писал: „Отличительной чертой нынешнего Салона является огромное желание добиться света и правдивости. Все, что являет собой условность, неестественность, фальшь, не встречает одобрения. Я видел, как зарождалось это стремление вернуться к откровенной простоте, но не думал, что развитие его будет таким быстрым. Оно поражает, оно обращает на себя внимание в этом году. Молодые художники все до одного занялись этим, и толпа, сама того не подозревая, признала, что правда на стороне новаторов… Итак! Импрессионисты тоже вложили свою долю в это движение. Люди, которые побывали у Дюран-Рюэля и видели правдивые, полные жизни пейзажи, написанные господином Моне, Писсарро и Сислеем, не имеют в этом ни малейшего сомнения".[451]

Сислей. Наводнение в Марли. 1876 г. Лувр. Париж

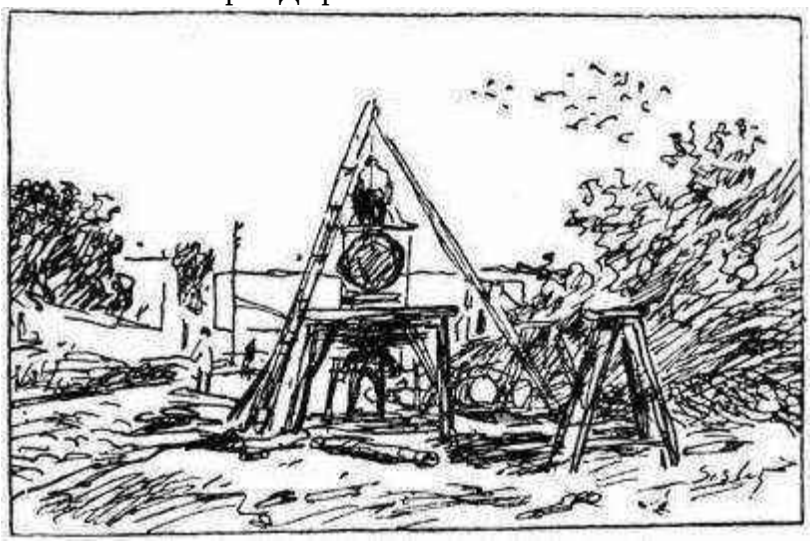
Но изменения, происходящие в Салоне, несмотря на свою зависимость от импрессионизма, были лишь очень поверхностно связаны с ним. Новое поколение художников пыталось

приспособить открытия импрессионистов к испорченному вкусу публики. Они создали гибридное искусство, если его вообще можно было назвать искусством, в котором академические концепции иногда сочетались с подобием импрессионистической техники. Они употребляли меньше битюмных красок, использовали иногда резкие мазки, но не для того, чтобы оставаться близкими к наблюдаемой на месте природе, а для того, чтобы придать умирающему академизму видимость новой жизни. Импрессионисты, вместо того чтобы выгадать на этом, скорее проигрывали, так как одобрение публики доставалось не им, а этим приспособленцам.

Вторая выставка мало чем изменила, вернее совсем не изменила их положения. Наоборот, некоторые внутренние разногласия начали ощущаться сильнее и превратились в серьезную угрозу их единству. Писсарро, вероятно, сообщал об этих делах Сезанну, который в то время находился в Эстаке, где писал два вида Средиземного моря для Шоке, присылавшего ему из Парижа газетные вырезки, касающиеся выставки. „Если бы я смел, — отвечал Сезанн на сообщения Писсарро, — то сказал бы, что ваше письмо пронизано печалью. Художественные дела идут плохо, я очень боюсь, что на вас это морально тяжело действует, но я уверен, что все это преходящие явления". Затем, комментируя некоторые разногласия с Моне и также высказываясь против включения в их выставку работ неимпрессионистов, Сезанн продолжал: „Устраивать слишком много выставок подряд — плохо. [Ренуар разделял это мнение.] К тому же люди, которые считают, что идут смотреть импрессионистов, увидят лишь соединение самых разных работ и в результате охладеют". Он добавлял: „Заканчиваю, повторяя вместе с вами, что, поскольку у многих из нас есть общая цель, будем надеяться, что необходимость заставит нас действовать сообща и что собственные наши интересы и успех сделают еще более прочными узы, укрепить которые зачастую не может добрая воля". Но в то же время Сезанн, информируя друга о своем решении продолжать посылать картины в Салон, несмотря на враждебную позицию жюри, объяснял: „Если окружение импрессионистов окажется выгодным для меня, я выставлю с ними лучшие свои вещи, а в Салон дам что-нибудь нейтральное". [452]

Если разногласия между Сезанном, Моне и Писсарро все еще оставались внутри группы, то несколько „еретические" взгляды Дега или по крайней мере то, что другие считали его взглядами, нашли путь в прессу, когда Дюранти опубликовал посвященный группе памфлет. Сделав предметом спора статью художника-

писателя Фромантена, который с сожалением констатировал, что пленер в живописи начинает занимать незаслуженно большое место, Дюранти обсуждал вопрос „новой живописи" (он остерегся употребить слово „импрессионизм") в брошюрке под названием „Новая живопись. По поводу группы художников, которые выставляются в галерее Дюран-Рюэля".



Дега. Сидящая женщина. 1875 г. Институт Курто. Лондон

Сейчас невозможно установить, в какой мере брошюра Дюранти отражала мнение Дега, но совершенно ясно, что памфлет этот написан не художником, хотя многие и обвиняли его в этом. С того времени как двадцать пять лет тому назад Дюранти начал издавать свой журнал „Realism", он всегда с интересом подчеркивал некие общие тенденции в литературе и искусстве его времени.

Один из предшественников натуралистического направления в литературе, во главе которого теперь стоял Золя и в котором

сам он занимал очень скромное место, Дюранти, подобно Гонкурам, обнаружил в окружающей его жизни сюжеты для реалистических романов, а также находил в ней мотивы для художников.

Еще в 1856 году он заявлял: „Я видел общество, различные события и действия, профессии, индивидуумы и среду. Я видел лица, жесты, которые поистине следовало живописать. Я видел движение групп, обусловленное взаимоотношениями между людьми, встречающимися в различных жизненных обстоятельствах — в церкви, в ресторане, в гостиной, на кладбище, на поле боя, в мастерской, в палате депутатов — везде. Большую роль играла разница в одежде, и она соответствовала разнице в лицах, поведении, чувствах и поступках. Все казалось мне устроенным так, будто мир был создан для наслаждения художника, для того, чтобы радовать глаз".[453]

Среди всех художников, друживших с Дюранти, один лишь Дега разделял его интерес к повседневной жизни, к точному изображению людей и вещей. После Курбе ему первому пришла мысль разрушить преграды, отделявшие мастерскую художника от окружающей жизни. Он также пытался изображать современных людей за профессиональными занятиями, в типичных для них позах и, по словам Дюранти, мог с помощью одного простого жеста передать целый ряд чувств.

Подходя к изобразительному искусству с общественных и литературных позиций, обусловленных его прежним поклонением Курбе, Дюранти, так же как Эдмон де Гонкур, прежде всего видел в Дега комментатора современной жизни. Именно это ограниченное, но искреннее признание его попыток и побудило Дега к дружбе с Дюранти. Возможно, конечно, что в результате этой дружбы какие-то мысли самого Дега способствовали формированию мыслей Дюранти. Однако это не значит, что художник направлял его перо.

После атаки на Школу изящных искусств, для которой он главным образом использовал цитаты из писаний Лекока де Буободрана, Дюранти начал доказывать, что новое художественное направление своими корнями уходит в более или менее недавнее прошлое. Он связывал его с Курбе, Милле, Коро, Шентрейлем, Буденом, Уистлером, Фантеном и Мане и даже включал в число его предшественников Энгра, который, сталкиваясь с современными формами, никогда не лгал, — утверждение, возможно, подсказанное ему Дега. Дюранти даже выражал надежду, что некоторые художники младшего поколения, инициаторы и их соратники, в последующие годы присоединятся к группе. Здесь, несомненно, сказались желания

Дега.

Дега. Сидящая танцовщица. Пастель. Ок. 1895–1898 гг. Частное собрание. Париж

„Это большая неожиданность, — писал Дюранти, — в такое время, как наше, когда, казалось, уже больше нечего открывать… вдруг обнаружить внезапное возникновение новых идей… Новая ветвь выросла на старом стволе искусства". Затем он указывал на новые качества этой группы художников: „Цветовая гамма, рисунок и ряд оригинальных аспектов… В области цвета они совершили подлинное открытие, первоисточник которого нельзя обнаружить нигде… Открытие это, по существу, заключается в признании того, что сильный свет обесцвечивает цвета, что солнечный свет, отражаемый предметами, благодаря своей яркости имеет тенденцию свести эти цвета к тому световому единству, при котором семь цветов спектра превращаются в один

бесцветный блеск, именуемый светом. Руководствуясь интуицией, они мало-помалу пришли к разложению солнечного света на его элементы и сумели снова восстановить его единство посредством общей гармонии цветов спектра, которые они щедро используют в своих полотнах. С точки зрения точности глаза, тонкости проникновения в колорит, это совершенно необыкновенный результат. Самый эрудированный физик не мог бы возразить против их анализа света".

Дега. Балерина на сцене. Пастель. 1876 г. Лувр. Париж

Обсуждая современный рисунок, Дюранти особенно хвалил Дега за новые концепции и идеи, а также защищал пленерную живопись от упреков в недостаточной завершенности, объясняя, что ее основная цель — это уловить мгновение. Но в резюме он показал половинчатость своего признания импрессионизма и

сделал обидные оговорки, с которыми, видимо, был согласен и Дега. О группе художников он сообщал, что она состоит из „оригинальных, эксцентричных или наивных характеров, из мечтателей наряду с серьезными наблюдателями, наивных невежд наряду с учеными, стремящимися вновь обрести наивность неведения. Их живопись доставляет подлинное наслаждение тем, кто понимает и любит ее, и наряду с этим есть неудачные попытки, раздражающие нервы [вероятно, имеется в виду Сезанн].[454] Замысел, формирующийся в голове одного, почти бессознательная смелость, брызжущая из-под кисти другого… Вот это и есть их компания".

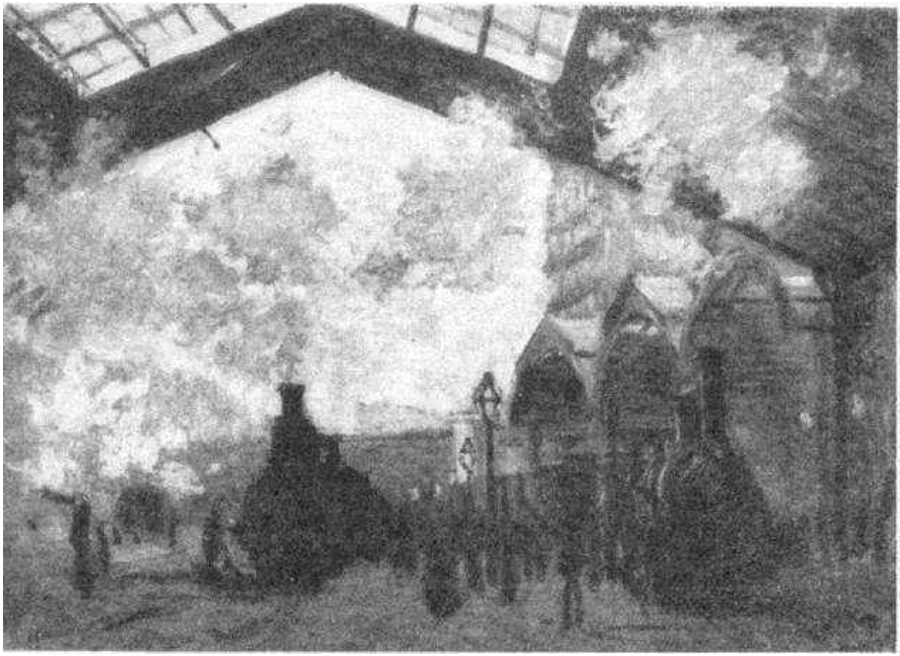
„Станут ли эти художники „примитивами" великого возрождения искусства? — вопрошал Дюранти. — Будут ли они просто жертвами первых рядов, павшими под неприятельским огнем, чьи тела, заполнив ров, образуют мост, по которому пройдут следующие за ними бойцы?.. Я, — заключал Дюранти, — желаю попутного ветра этому флоту, который приведет его к островам счастья; я призываю рулевых быть осторожными, решительными, терпеливыми. Путешествие опасно, и отправляться в него следовало бы на более крупных и более основательных кораблях; некоторые из этих суденышек слишком малы, утлы и годны только для „каботажной живописи". Будем надеяться, что речь, наоборот, идет о живописи дальнего плавания".[455]

Эти последние слова и отсутствие доверия, заключавшееся в них, художники считали особенно несвоевременными. Но их возмущение скорее было направлено против Дега, чем против автора, потому что в сдержанных одобрениях и осторожных оговорках Дюранти они видели позицию самого художника. Ренуар, не показывая своих чувств, был чрезвычайно возмущен, в то время как Моне относился к этой брошюре с молчаливым презрением.[456] Атакуемые противниками и плохо поддерживаемые друзьями, художники могли обрести надежду и успокоение только в своей собственной работе.

„Весь клан художников в унынии, — писал в сентябре 1876 года Эжен Мане своей жене Берте Моризо. — Торговцы завалены товаром. Эдуард [Мане] хочет закрыть свою мастерскую. Будем надеяться, что покупатели вернутся. Правда, момент очень неблагоприятный".[457]

Несмотря на постоянные беспокойства, 1876 год был очень плодотворным для художников. Сислей после возвращения из Англии снова работал в Лувесьенне и в Марли, где большие половодья дали ему сюжеты для ряда картин, которые остались лучшими из всего, что он сделал. Моне некоторое время жил в

Монжероне у Гошеде (туда однажды приезжал и Сислей), работая над пейзажами, многие из которых приобрел его хозяин. Затем Моне на некоторое время устроился в Париже, и там его тотчас же привлек вокзал Сен-Лазар.



Моне. Вокзал Сен-Лазар. 1876–1877 гг. Институт Курто. Лондон.

Огромное здание со стеклянной крышей, под которой тяжелые паровозы выпускали густой пар, приходящие и уходящие поезда, толпы народа и контраст между прозрачным небом и дымящими паровозами — все это давало необычные, захватывающие сюжеты, и Моне без устали устанавливал свой мольберт в различных местах вокзала. Он изучал один и тот же мотив в различных аспектах, как это делал Дега, и продолжал энергично и мастерски схватывать специфический характер самого места и его атмосферы.

Глядя на эти работы, Дюранти мог бы провозгласить торжество одного из наиболее типичных сюжетов современной жизни, сюжета, никогда прежде не затрагиваемого художником, если бы подход Моне не был лишен какой бы то ни было социальной направленности. Железная дорога была для него скорее предлогом, чем конечной целью. Он подошел к изображению машины исключительно с живописной точки зрения; он не комментировал ни ее уродства или красоты, ни ее полезности или ее связи с человеком.

Дега тоже продолжал исследовать новые области, но его интересы по-прежнему были сосредоточены вокруг человека и

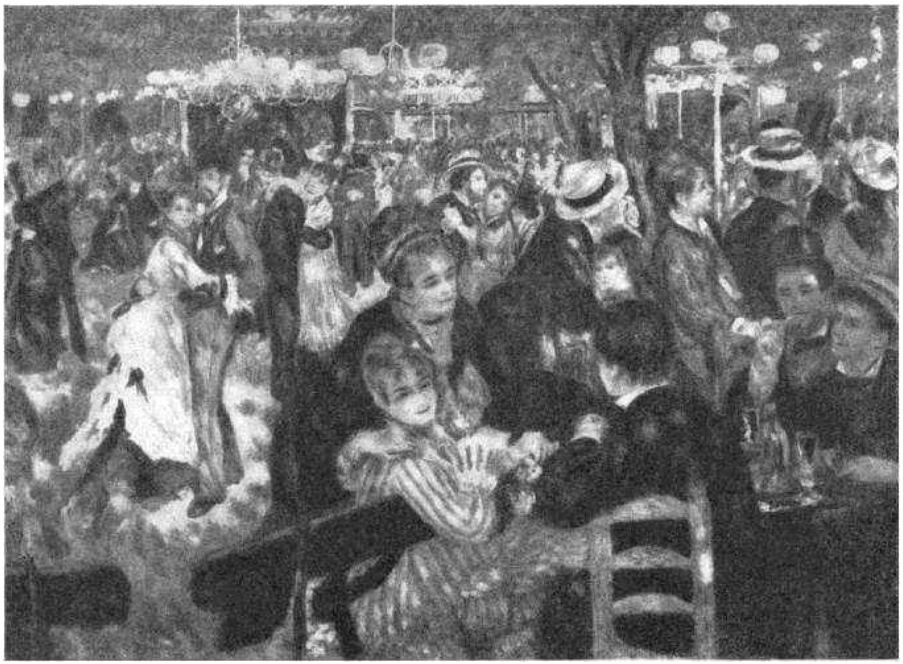
психологических проблем. Он начал часто посещать мюзик-холлы, кафе-концерты и цирки, вновь привлеченный позами артистов, подчиненными беспощадному распорядку. „Вам нужна естественная жизнь, — объяснял он своим коллегам, — мне — жизнь искусственная".[458]

Но разница между ним и импрессионистами до конца не исчерпывалась этим утверждением. „Я всегда старался, — объяснял впоследствии Дега английскому художнику Уолтеру Сикерту, — побудить моих коллег искать новые пути в области рисунка, что я считаю более плодотворным полем деятельности, чем область цвета. Но они не послушались меня и пошли иным путем".[459] Дега, по-видимому, считал их подход к природе чересчур пассивным и не одобрял их безусловной верности выбранному мотиву. Их принцип ничего не отбрасывать и ничего не изменять, исключительное внимание к непосредственным впечатлениям делало их в его глазах рабами случайных обстоятельств в природе и свете. „Очень хорошо копировать то, что видишь, — говорил он другу, — но гораздо лучше рисовать то, чего больше не видишь, но удержал в памяти. Тогда происходит претворение увиденного, при котором воображение сотрудничает с памятью. Изображаешь только то, что тебя поразило, иными словами — необходимое. Таким образом, твои воспоминания и фантазия свободны от тирании природы"[460].

Дега был хозяином своего вдохновения. Он с полной свободой изменял детали в своих сценах в соответствии с требованиями композиции так, как он сделал это в серии, изображающей одно и то же „фойе танца". Та же самая комната в каждой картине этой серии изобилует разнообразными деталями, которых нельзя найти на других полотнах. В то время как импрессионисты, закабаленные своим непосредственным восприятием, вынуждены были заканчивать картины на месте, будь то один или несколько сеансов, и не считали возможным притрагиваться к ним потом, метод Дега позволял ему неоднократно возвращаться к одному и тому же холсту. Этот метод, однако, нес на себе печать проклятья, жертвой которого он стал, — проклятья совершенствования. Он никогда не был удовлетворен своими картинами, терпеть не мог продавать их и часто даже воздерживался от выставок, постоянно придумывая всевозможные улучшения. Эта тенденция, например, заставила его заключить любопытную сделку с почитателем Мане Фором. В 1874 году Фор выкупил у Дюран-Рюэля шесть полотен (Дега очень жалел, что продал их) и вернул эти картины художнику для того, чтобы тот мог их переработать. Взамен Дега обещал певцу написать для него четыре больших композиции. Две из них были

выполнены в 1876 году. После того как Фор больше одиннадцати лет прождал остальные две, он в конце концов подал на Дега в суд для того, чтобы получить возмещение убытков.[461]

Ренуар. Качели. 1876 г. Лувр. Париж



Ренуар. Бал в Мулен де ла Галетт. (Среди танцующих друзья Ренуара: Франк-Лями, Гоюнетт, Ривьер, Жерве, Корде, Лестрингез и Лот.) 1876 г. Третья выставка импрессионистов. Лувр. Париж

Около 1876 года Дега, по-видимому, отдал большую часть состояния, чтобы облегчить финансовое положение одного из своих братьев, который потерял все, что имел, на опрометчивых спекуляциях американскими ценными бумагами.[462] Дега никогда не рассказывал о своих личных делах, но известно, что с того времени он начал зависеть от случайной продажи картин. Ему не трудно было находить покупателей и даже получать сравнительно большие суммы, но теперь, к своему огорчению, он вынужден был расставаться со своими работами. Хотя, возможно, между этими фактами и не существует связи, но в этот период он начал делать все больше и больше пастелей, не допускающих больших поправок. В этой области он достиг неизменно растущей свободы выражения, и в то же время проявил склонность к более светлым краскам и менее сложным эффектам, чем в работах маслом.

Тем временем Ренуар, работая в своей мастерской на улице Сен-Жорж, посвятил себя по преимуществу портретам и изображению обнаженных фигур. Он встретился с господином Шарпантье, издателем Золя и Доде, который заказал ему портреты жены и дочерей. Этот заказ, по-видимому, и дал Ренуару возможность снять за 100 франков в месяц небольшой домик с садом, наверху Монмартра, на улице Корто. В

послеобеденное время его мастерская превращалась в место сбора друзей. Туда приходили Метр, Дюре и Шоке, а также несколько новичков, среди них живописцы Франк-Лями и Корде.[463] Они занимались в Школе изящных искусств в мастерской ученика Энгра Лемана до тех пор, пока вместе с другими не подняли бунт против своего учителя. Поскольку Леман отказался уйти со своего поста, а директор Школы не разрешил им поступить в другие классы, они оставили это заведение. Вся группа мятежников написала пространное письмо Мане с просьбой принять их в качестве учеников и организовать под его руководством „Свободную мастерскую". Но Мане отказался, отчасти, конечно, из опасения потерять симпатии официальных кругов, отчасти потому, что не имел желания возобновлять попытку, которая однажды уже не удалась Курбе.

Франк-Лями и Корде со своими друзьями Ривьером и Лестрингезом стали теперь ежедневными посетителями мастерской Ренуара. После того как Ренуар провел несколько недель с Доде в Шанрозе (где сорвал розу с могилы Делакруа), они последовали за ним на Монмартр. Большой сад, вернее заброшенный парк, за его домиком на улице Корто давал Ренуару неограниченные возможности писать на открытом воздухе. Его друзья охотно позировали ему, так же как молодая актриса мадемуазель Самари, с которой Ренуар, по-видимому, познакомился через Шарпантье и чья ослепительная улыбка славилась не только на сцене, но и во всей столице. В своем саду Ренуар теперь написал „Качели", использовав в качестве моделей своих друзей. Но большая композиция „Бал в Му лен де ла Галетт", над которой он работал в тот же период, сделана в саду этого хорошо известного заведения, куда друзья Ренуара ежедневно помогали ему перетаскивать холст. Снова Франк-Лями, Корде, Ривьер, Лестрингез и художник Лот позировали ему, а Ренуар вербовал им партнерш из молодых девушек, которые каждое воскресенье приходили вальсировать в старую „Мулен".[464]

В этих и других работах, написанных в тот период, чувствуется, что Ренуар был поглощен определенной проблемой. Помещая свои модели под деревьями так, что они были усеяны пятнами света, падающего сквозь листву, он изучал удивительные эффекты зеленых рефлексов и светящихся пятнышек на их лицах, платьях или обнаженном теле. Его модели стали, таким образом, лишь поводом для изображения поразительных и кратковременных эффектов света и тени, которые частично растворяли форму и предлагали наблюдателю веселое и причудливое зрелище танцующего света.

Моне также по временам изучал сходные эффекты.

Кайботт, так же как де Беллио, принципиально покупавший именно те работы своих друзей, которые наиболее трудно продавались, приобрел „Качели", и „Бал в Мулен де ла Галетт" (уменьшенный вариант последней был куплен Шоке). Будучи робким в собственных работах, Кайботт охотно восхищался дерзаниями своих друзей. За короткое время, прошедшее со дня их первой встречи, Кайботт уже собрал такую коллекцию, что начал задумываться о ее назначении. В ноябре 1876 года, хотя ему было еще только двадцать семь лет, он составил завещание, оставив все свои картины государству с условием, что они обязательно будут повешены в Лувре; душеприказчиком он назначил Ренуара. Преследуемый предчувствием близкой смерти, Кайботт был особенно озабочен тем, чтобы материально обеспечить новую групповую выставку. Действительно, первый параграф его завещания гласил: „Я желаю, чтобы из принадлежащего мне состояния была взята необходимая сумма на организацию, в максимально хороших условиях, в 1878 году выставки художников, называемых „непримиримыми" или „импрессионистами". Мне трудно определить сейчас эту сумму, она может составить тридцать-сорок тысяч франков и даже больше. В выставке должны будут принять участие следующие художники: Дега, Моне, Писсарро, Ренуар, Сезанн, Сислей, Берта Моризо. Я называю этих, но не исключаю и других".[465]

Щедро обеспечив таким образом будущее, Кайботт продолжал свои бескорыстные заботы о настоящем. Исключительно благодаря его неутомимой энергии и упорству третья выставка группы была организована не в 1878 году, как предполагалась, а уже весной 1877 года.

„У нас затруднения с выставкой, — писал он в январе Писсарро, у которого только что купил еще одну картину. — Все помещения Дюран-Рюэля сданы в аренду на год… Но нас это не обескураживает, так как уже даже сейчас представляются иные возможности. Выставка состоится, она должна состояться… "[466]

Художники в конце концов нашли пустое помещение во втором этаже дома по улице Лепелетье, той самой улице, где были расположены галереи Дюран-Рюэля. Большие и хорошо освещенные комнаты с высокими потолками имели длинные стены, вполне подходящие для данной цели. Кайботт, который был знаком с владельцем помещения, внес вперед деньги за аренду.

Его тактичная позиция предупредила разногласия между участниками выставки, и подготовка шла довольно быстро. Ренуар и Кайботт разослали всем членам группы приглашения на

собрание, где следовало решить все насущные проблемы. Дега, настаивая на присутствии всех друзей, сообщал: „Будет обсуждаться серьезный вопрос: можно ли одновременно выставляться в Салоне и с нами? Очень важно!"[467] Дега был удовлетворен принятым решением, запрещающим членам кооперативной ассоциации выставлять в Салоне. С другой стороны, никто не согласился с Дега, когда он яростно протестовал против названия „Выставка импрессионистов", которое хотели принять. Он говорил, что это слово ничего не означает, но не смог помешать тому, чтобы это название все-таки было принято, что, к великой радости Леруа, фактически означало первое признание наименования, данного в насмешку.

В выставке 1877 года принимали участие только восемнадцать художников. Несколько участников прошлых выставок, как, например, Белиар и Лепик, отпали, но зато появились и новички. Ренуар пригласил своих друзей — ФранкЛями и Корде,[468] а Писсарро привлек Пиетта. Сезанн и Гийомен теперь присоединились к остальным. Полный список участников выставки включал Кайботта, Кальса, Сезанна, Корде, Дега, Жака-Франсуа (псевдоним одной художницы), Гийомена, Франк-Лями, Левера, Моро (друга Дега), Моне, Моризо, Пиетта, Писсарро, Ренуара, Руара, Сислея и Тилло.[469]

Выставлено было более двухсот тридцати произведений, так как каждый из импрессионистов представил на этот раз большее число работ, чем в предыдущий. Сезанн выставил три акварели и тринадцать полотен, в большинстве своем натюрморты и пейзажи, а также портрет Шоке. Дега послал двадцать пять работ, пастелей и литографий, изображающих танцовщиц, сцены в кафеконцертах и моющихся женщин; он также выставил портрет своего друга Анри Руара. Гийомен был представлен двенадцатью картинами, написанными маслом. У Моне на выставке было тридцать картин, среди них несколько пейзажей из Монжерона и семь видов вокзала Сен-Лазар. Из его работ одиннадцать одолжил Гошеде, по две дали Дюре, Шарпантье и Мане (он был владельцем аржантейского пейзажа) и три доктор де Беллио. Вклад Писсарро состоял из двадцати двух полотен — пейзажей Овера, Понтуаза и Монфуко (где жил Пиетт), три из них были одолжены Кайботтом.

Для того чтобы усилить эффект красок, Писсарро представил свои работы в белых рамах, как это иногда практиковал Уистлер.

Среди двадцати одной картины Ренуара были его „Качели" и „Бал в Мулен де ла Галетт", а также портреты госпожи Шарпантье, ее маленькой дочери, мадемуазель Самари, Сислея и госпожи Доде. Представлены были также несколько этюдов цветов, пейзажей и головок молодых девушек. Сислей показал

семнадцать пейзажей окрестностей Парижа, среди них „Наводнение в Марли".

Сезанн. Портрет Виктора Шоке. 1876–1877 гг. Третья выставка импрессионистов. Частное собрание. Лондон

Из его работ три были одолжены Гошеде, три доктором де Беллио, две — Шарпантье, одна — Дюре и еще одна — „Мост в Аржантёе" — Мане.

Комитет по развеске состоял из Ренуара, Моне, Писсарро и Кайботта. В первой комнате они поместили работы Моне, Кайботта и Ренуара, вторая была отведена для большой декоративной композиции Моне „Белые индюшки", картины Ренуара „Качели" и их других полотен, а также для работ Писсарро, Сислея, Гийомена, Корде и Франк-Лями.

В большом центральном зале одна стена была целиком занята работами Сезанна, вторая оставлена для Берты Моризо. Оба они, таким образом, занимали почетные места. Эта

экспозиция дополнялась ренуаровским „Балом в Мулен де ла Галетт" и большим пейзажем Писсарро. В соседней комнате находились остальные работы Моне, Сислея, Писсарро и Кайботта, в то время как галерея поменьше, в конце помещения, была почти исключительно предоставлена Дега.[470] Открытие выставки состоялось в начале апреля. Посещаемость была очень большая, и публика, казалось, насмехалась меньше, чем на прошлых выставках. Но газеты, за немногим исключением, в дни выставки соперничали друг с другом в глупых нападках и пошлых шуточках, в однообразном повторении своих прежних замечаний.[471] Художники, которые рассчитывали, что их повторные выступления смогут побороть всеобщую враждебность и помогут им хотя бы заслужить внимание, достойное каждой серьезной попытки, вскоре снова встретились с издевающейся толпой. Веселье публики в особенности вызывали работы Сезанна. Никто не был так взбешен отношением публики, как Виктор Шоке, проводивший на выставке все время.

Друг Ренуара Ривьер впоследствии рассказывал, как коллекционер безуспешно пытался убедить упрямых посетителей: „Он обвинял насмешников, заставлял их стыдиться своих шуток, хлестал их ироническими замечаниями, и в этих оживленных, ежедневно повторяющихся дискуссиях последнее слово оставалось не за его противниками. Едва успевал он оставить одну группу, как его уже можно было видеть около другой и, притащив чуть ли не силой заблуждающегося любителя к полотнам Ренуара, Моне или Сезанна, он пытался заставить его разделить свое восхищение этими опозоренными художниками. Он находил красноречивые слова и веские доводы для того, чтобы убедить своих слушателей. Чрезвычайно ясно объяснял он причины своей приверженности; то убедительный, то яростный, то деспотичный, он посвятил себя неустанной защите художников, ни на минуту не теряя вежливости, что делало его очаровательным и неуязвимым оппонентом".[472]

Согласно воспоминаниям Теодора Дюре, „Шоке даже приобрел определенную известность, и ради шутки с ним часто заговаривали на любимую им тему. Он был всегда наготове. Он всегда находил нужные слова, когда заходила речь о его друзьях художниках. Особенно неутомим он бывал, когда дело касалось Сезанна, которого он всегда выдвигал на первое место. Многие забавлялись энтузиазмом господина Шоке, казавшимся им чем-то вроде тихого помешательства".[473]

Усилия Шоке были поддержаны Жоржем Ривьером, которому Ренуар предложил издавать небольшой листок, чтобы защищать художников и отвечать на выпады господина Вольфа и ему

подобных. Остальные согласились с этим, и пока продолжалась выставка, Ривьер выпускал "L'Impressionniste, journal d'art", в котором почти все статьи писал сам, иногда с помощью Ренуара. [474] Ривьер утверждал, что друзья его избрали термин „импрессионисты" для того, чтобы уверить публику, что на их выставке не будет ни исторических, ни библейских, ни жанровых картин, ни сцен из восточной жизни. Это явно негативное объяснение, видимо, было обусловлено нежеланием художников выступать с какими бы то ни было теоретическими обоснованиями, которые могли бы скорей разъединить их, чем сплотить. Однако при отсутствии таких обоснований открытая поддержка художников Ривьером и в особенности его горячие похвалы Сезанну привлекли мало внимания. Его статьи носили несколько любительский характер, а связь его с импрессионистами была слишком явной, чтобы сделать его восторг убедительным для читателя.

Дега. Мери Кассат в Лувре. Офорт

По свидетельству Дюре, „большинство посетителей придерживалось мнения, что выставляющиеся художники, возможно, не лишены таланта и могли бы писать хорошие картины, если бы хотели писать так, как пишут все на свете, но что они главным образом стараются создать вокруг себя шумиху, для того чтобы расшевелить толпу".[475] Газета Ривьера, видимо, просто рассматривалась как часть этой шумихи.

После закрытия выставки 30 апреля друзья снова решили устроить распродажу. Ни Берта Моризо, ни Моне не принимали в ней участия. Вместо них на этот раз участвовал Писсарро, а также Кайботт, у которого не было для этого иных оснований, кроме желания разделить общую участь. Как и следовало ожидать, результаты второй распродажи мало чем отличались от первой.[476]

Ренуар. Первый выезд. 1876 г. Институт Курто. Лондон

К этому времени импрессионизм стал довольно известным явлением в Париже. Газеты печатали карикатуры на художников-импрессионистов, и они стали даже предметом насмешек на сцене. Друг Дега драматург Галеви написал в сотрудничестве с Мельяком комедию „Кузнечик", с большим успехом поставленную в театре „Варьете" в октябре 1877 года. Главным персонажем этой комедии был ла Сигаль, художник-импрессионист, чьи работы можно было с одинаковым успехом рассматривать и вниз и вверх ногами. Например, пейзаж с белым облаком, когда его переворачивали, превращался в морской пейзаж с плывущей лодкой. Дега сам сделал эскиз этого пейзажа для постановки и объяснил Галеви: „Хотя я имею основание злиться, но пьеса мне очень нравится…"[477]

За границей импрессионизм также никак не мог завоевать признания. Находившегося тогда в Париже Августа Стриндберга

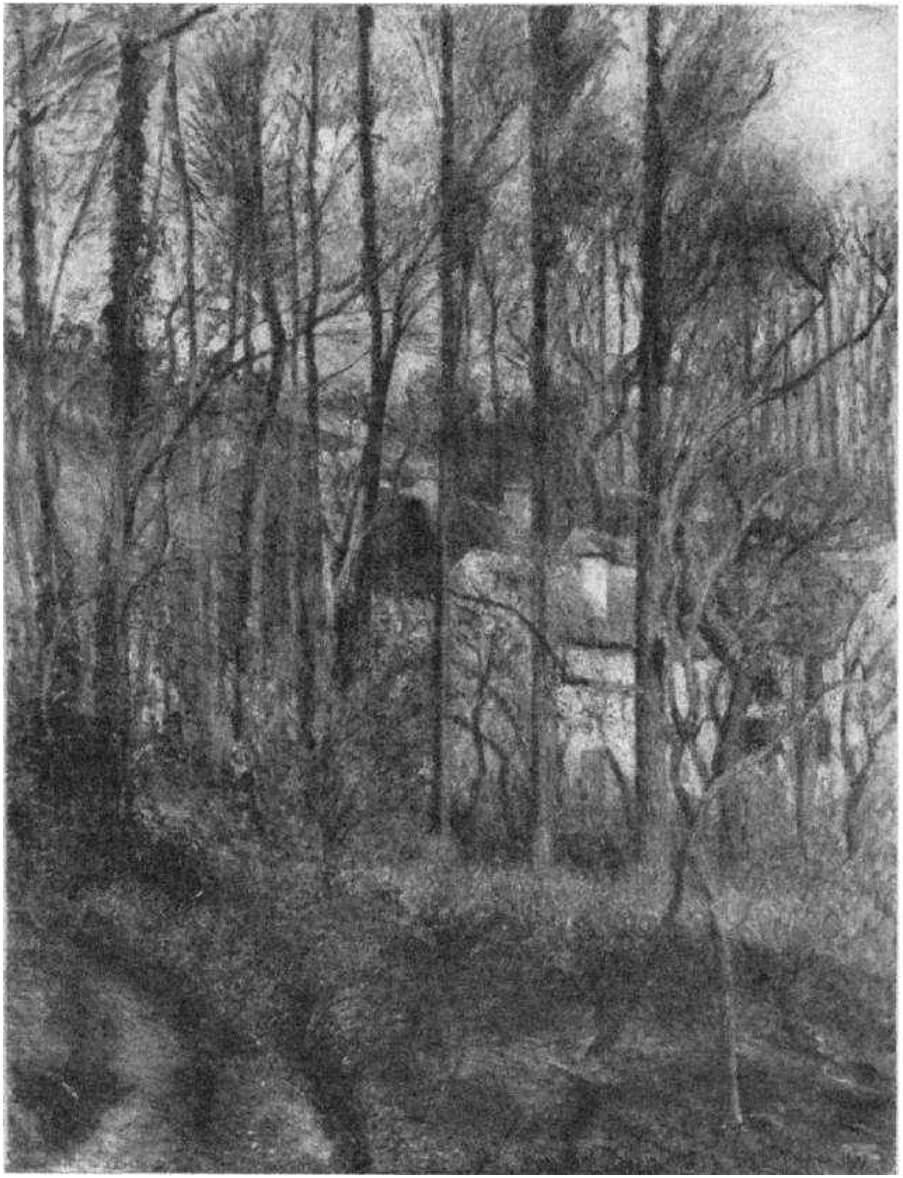
один из его приятелей привел в галерею Дюран-Рюэля. Позднее Стриндберг вспоминал: „Мы увидели превосходные полотна, подписанные большей частью Мане и Моне. Но так как в Париже, кроме созерцания картин, у меня были и другие занятия, я смотрел эту новую живопись со спокойным безразличием. Однако назавтра я вернулся, сам не знаю почему, и открыл „что-то" в этих странных произведениях. Я видел, как копошится толпа на дебаркадере, но не видел самой толпы; я видел движение экспресса среди нормандского пейзажа, видел, как вертятся колеса экипажей на улице, видел страшные физиономии некрасивых людей, которые не могут позировать спокойно. Увлеченный этими необычными полотнами, я написал корреспонденцию в отечественный журнал и постарался передать в ней те ощущения, которые хотели выразить импрессионисты; моя статья имела некоторый успех, как произведение непонятное".[478]

Невзирая на то, что публика смотрела на импрессионистов как на художников „забавных" или „непонятных", группа пополнилась двумя „новобранцами". Одним из них была молодая американская художница Мери Кассат, другим — служащий парижского банка Поль Гоген. Еще в Салоне 1874 года Дега впервые заметил работы Мери Кассат. Хотя с того времени ее восхищение Курбе, Мане и особенно Дега все возрастало, она продолжала посылать работы в Салон. Но относилась к этому с безразличием после того, как отвергнутый в 1875 году портрет на следующий год был принят просто потому, что она затемнила фон в угоду академической традиции. Однако в 1877 году жюри снова отклонило ее работу. В конце концов один общий друг привел Дега в ее мастерскую, и художник пригласил ее присоединиться к группе и участвовать в их выставках.

„Я с восторгом согласилась, — объясняла она впоследствии. — Наконец-то я могла работать вполне независимо, не беспокоясь о суждениях жюри".[479] За исключением страстного стремления к независимости, ничто, казалось, не вынуждало мисс Кассат отказаться от спокойной жизни художницы, выставляющейся в Салоне, ради того, чтобы примкнуть к самой высмеиваемой группе художников. Дочь богатого питтсбургского банкира, она с 1868 года много путешествовала по Европе, посетила Францию, Италию, Испанию и Голландию, изучала там старых мастеров и в 1874 году возвратилась в Париж для того, чтобы поступить в мастерскую Шаплена, бывшего учителя Эвы Гонзалес. Но при возросшем опыте и критическом отношении к себе она почувствовала, что никогда не сможет полностью выразить себя, идя проторенным

путем. Она стала художницей в какой-то мере против воли своего отца и теперь, в тридцать два года, решила идти туда, куда вела ее интуиция, независимо от того, соответствовало ли эго ее положению в свете или нет. Она умудрилась провести почти немыслимую грань между своей светской жизнью и искусством и никогда не шла на компромисс ни в том, ни в другом. Настоящая ученица Дега, хотя и с недавнего времени, она находилась под его большим влиянием. Оба они обладали высоко развитым интеллектом, оба отдавали предпочтение рисунку, но у нее это сочеталось с присущей исключительно ей эмоциональностью и свежестью.

Примерно в то же самое время Писсарро, вероятно через своего патрона Арозу, познакомился с его крестником Полем Гогеном, преуспевающим биржевым маклером. Несомненно, Ароза поощрял интерес бывшего моряка к искусству; у себя в банке Гоген встретил Шуфеннекера — еще одного служащего, посвящавшего все свободное время живописи.



Писсарро. Пейзаж в Понтуазе (Кот-де-Беф). 1877 г. Национальная галерея. Лондон

В 1873 году, вскоре после женитьбы, Гоген, которому тогда было двадцать пять лет, начал рисовать и писать. В 1876 году он представил в Салон пейзаж, который был принят. Однако на выставке импрессионистов он очень скоро обнаружил искусство, которое импонировало ему больше всего того, что ему доводилось видеть прежде. Мало-помалу он начал покупать работы Йонкинда, Мане, Ренуара, Моне, Писсарро, Сислея и Гийомена, а также Сезанна, истратив 15000 франков на свою

коллекцию. Живопись импрессионистов заняла большое место в его жизни и побудила развивать свое собственное творчество в этом же направлении. Чувствуя потребность в профессиональных советах, он рад был встрече с Писсарро, всегда доступным и готовым помочь. Через него Гоген несколько позже познакомился с Гийоменом и Сезанном.

Хотя Писсарро стал учителем Гогена и старался развить его дарование, приобщая его к природе, самое глубокое впечатление на Гогена произвел Сезанн.

Сезанн провел часть 1877 года вместе с Писсарро в Понтуазе, где они снова работали бок о бок. Сезанн работал также вместе с Гийоменом в парке Исси-ле-Мулино, расположенном сразу за Парижем.

„Я не слишком разочарован, — писал он Золя, — но мне кажется, что глубокое уныние царит в лагере импрессионистов. Золото не течет в их карманы, и картины гниют на корню. Мы живем в очень трудное время, и я не знаю, когда несчастная живопись снова вернет себе хоть немного блеска".[480]

Сезанн чувствовал все большую и большую потребность уединиться и поработать на юге, вдали от отвлекающего шума, споров и интриг Парижа, чтобы утвердиться в собственном мнении. Он верил, что там, в родном Эксе, он сможет полнее посвятить себя своей задаче — „превратить импрессионизм в нечто основательное и долговечное, подобное искусству в музеях".[481]

1878–1881
КАФЕ „НОВЫЕ АФИНЫ” РЕНУАР, СИСЛЕЙ И МОНЕ В САЛОНЕ СЕРЬЕЗНЫЕ РАЗНОГЛАСИЯ

Марселен Дебутен, который невзлюбил шумный район кафе Гербуа, начал посещать более тихое место — кафе „Новые Афины" на площади Пигаль, неподалеку от цирка Фернандо, куда по временам заходили Ренуар и Дега. Когда около 1876 года Дега писал картину, названную „Абсент", где изображены Дебутен и актриса Эллен Андре, он поместил их на террасе кафе „Новые Афины". Другие мало-помалу последовали за ним и основали там свою вечернюю резиденцию, хотя компания была не совсем той, которая посещала кафе Гербуа. Из импрессионистов один Ренуар, продолжавший жить в Париже, появлялся там более или менее часто, и раз в месяц, когда он приезжал в город, туда заходил Писсарро. Моне и Сислея почти никогда нельзя было видеть в „Новых Афинах", не бывал там и Сезанн, который присоединялся к другим только тогда, когда его другу, эксцентричному, но добродушному музыканту Кабанеру, удавалось привести его с собой.[482] У Гийомена, служившего, чтобы заработать на жизнь и писавшего по вечерам, не было времени ходить туда.

Наиболее регулярными посетителями этого кафе после Дебутена были Мане и Дега. В обществе последнего можно было иногда встретить его молодых друзей и косвенных учеников художников Форена, Рафаэлли и Зандоменеги. Гравер Анри Герар, женившийся в 1878 году на Эве Гонзалес, также был там частым гостем. Такими же частыми гостями были несколько критиков и писателей, среди них Дюранти, Арман Сильвестр и Бюрти, а кроме того Ари Ренан, Жан Ришпен, Вилье де Лиль-Адан, друг Золя Алексис и другие; бывшую модель Мане Викторину Меран[483] тоже можно было встретить в этом кафе. Молодой ирландец Джордж Мур, который приехал в Париж в 1879 году, чтобы учиться живописи у Кабанеля, но через несколько лет бросил это занятие, также встречался там с остальными и принимал участие в их разговорах.

Джорджа Мура (ему в то время было лет двадцать пять) Дюре впоследствии описывал как золотоволосого щеголя, с которым никто не считался, но которого, несмотря на некоторый снобизм, все охотно принимали, потому что он имел забавные манеры и очень смешно говорил по-французски.[484] Мане любил его и

написал три его портрета, но портрет, в котором он собирался изобразить Мура на фоне „Новых Афин", где они впервые встретились, не удовлетворил художника и в конце концов он уничтожил его.

Когда Мур начал писать статьи, Дега поспешил порвать с ним из-за врожденного страха перед критикой и убеждения, что литература не приносит искусству ничего, кроме вреда. Кроме того, он был взбешен тем, что Мур упомянул о финансовых делах семьи Дега.

Хотя Мур посещал „Новые Афины" сравнительно короткое время, именно он впоследствии дал наиболее живое описание кафе и его посетителей. В кафе была устроена перегородка, поднимавшаяся на несколько футов выше шляп мужчин, сидящих за обычными мраморными столиками, и отделявшая переднюю застекленную террасу от основного помещения кафе. Два столика в правом углу резервировались обычно для Мане, Дега и их друзей.

Мур заметил квадратные плечи Мане, когда тот с важным видом проходил по кафе, он любовался тонкими чертами его лица со слегка выдающимся подбородком, обрамленным коротко подстриженной светлой бородой, его орлиным носом, ясными серыми глазами, решительным голосом, удивительной статностью его крепко сбитой фигуры, тщательно, но просто одетой.

Он был поражен откровенной страстностью убеждений Мане, его точными и простыми фразами, ясными, как вода источника, иногда довольно резкими, иногда даже горькими.[485] „По вечерам несколько раз я видел в кафе „Новые Афины" Мане, Дюранти и т. д., — писал Алексис в 1879 году Золя. — Один раз была большая дискуссия по поводу объявленного художественного конгресса. Мане заявил, что он хочет пойти туда, взять слово и свергнуть Школу изящных искусств. Слушавший его Писсарро был слегка обеспокоен. Дюранти как мудрый Нестор, призывал к более практическим мерам".[486]

У Мура было ощущение, что Мане в отчаянии от того, что не умеет писать ужасные картины, подобно Каролюсу Дюрану, и получать за это награды и почести, но его тщеславие казалось привлекательным и занятным благодаря какой-то удивительной ребячливости его характера.[487]

Дега. Портрет Эдмона Дюранти. Пастель. 1879 г. Частное собрание. Нью-Йорк

Нескрываемое стремление Мане иметь красную ленточку вызвало яростную стычку с Дега, когда их общий друг де Ниттис получил в 1878 году орден Почетного легиона. Дега не сочувствовал этим слабостям не из скромности, а потому, что его непомерная гордость делала его независимым от внешних признаков успеха и даже заставляла избегать чего бы то ни было, что могло отличить его от безымянной толпы. Его презрение по поводу ликования де Ниттиса было беспредельным, и он не скрывал этого.

Де Ниттис впоследствии вспоминал, что Мане „слушал Дега со своей лукавой, немного насмешливой мальчишеской улыбкой, от которой трепетали его ноздри.

— Все это презрение, мой друг, — ответил Мане Дега, — чепуха. Вы получаете награду, это самое главное, и я поздравляю

вас от чистого сердца. Вам мы уже давно присудили почетную награду, добавив к ней еще много лестных вещей… Если бы наград не существовало, я бы не стал их придумывать, но они существуют. А человек должен иметь все, что может выделить его… если это возможно. Это этап, который нужно пройти. Это тоже оружие. В нашей собачьей жизни, состоящей из сплошной борьбы, никогда не бываешь достаточно хорошо вооружен. Я не получил отличия. Но это не моя вина. Уверяю вас, что если смогу, то получу и буду делать все необходимое для того, чтобы добиться этого.

— Ну, конечно, — яростно перебил. Дега, пожимая плечами, — мне уже давно стало ясно, что вы буржуа до мозга костей".[488]

По свидетельству Мура, Дега приходил в „Новые Афины" поздно вечером, часов около десяти. Для тех, кто его знал, его покатые плечи, походка вразвалку, костюм в крапинку и громкий мужественный голос являлись признаками очень яркой индивидуальности.

За книгами и папиросами время проходило в приятных беседах об искусстве. Мане — громко ораторствующий, Дега — острый, более глубокий, презрительно-саркастический, Дюранти — с ясным умом, сухой, полный скрытого разочарования. Писсарро, выглядевший подобно Аврааму — седая борода, седые волосы, лысина, несмотря на то, что ему еще не было пятидесяти, — сидел, слушая, одобряя их мысли, время от времени спокойно вступая в разговор. Впоследствии Мур вспоминал, что не было человека добрее Писсарро. Он всегда брал на себя труд объяснять ученикам Школы изящных искусств, почему их учитель Жюль Лефевр не был великим мастером живописи.[489] Врожденные педагогические способности Писсарро проявлялись по каждому поводу с мягкой настойчивостью и предельной ясностью.

„В нем скрыт такой педагог, — заявила однажды Мери Кассат, — что даже камни, и те он сумеет научить хорошо рисовать".[490]

Дега был значительно меньше заинтересован в просвещении нового поколения. Он удовлетворялся тем, что давал начинающим совет — сжечь помосты для моделей[491] и работать по памяти. Молодые художники, дружившие с ним, возможно, так и делали, но у них, видимо, не могли изгладиться из памяти работы Дега, которые они изучали. И попытки их в большой мере базировались на работах самого Дега. В то время как Дега, по-видимому, не возражал против этого, его друзья импрессионисты чувствовали себя не совсем ловко перед этими энергичными

имитаторами.

Ренуар часто приходил в кафе. Мура больше всего поразила ненависть, с которой он поносил XIX век, время, когда, как он говорил, нельзя найти человека, способного сделать мебель или часы, чтобы они были красивыми и в то же время не являлись копией старинных. Ренуар и в самом деле начал выказывать повышенный интерес к ремеслу, что нашло отражение в его собственном творчестве.[492]

Редкие посещения Сезанна не оставались незамеченными. „Если это вас интересует, — писал Дюранти Золя, — то знайте, что недавно в маленьком кафе на площади Пигаль появился Сезанн в одном из своих прежних костюмов: синяя блуза, белая холщовая рубашка, вся перепачканная красками, старая продавленная шляпа. Он имел успех! Но такие демонстрации опасны".[493] Они действительно были опасны, так как породили миф о Сезанне как о чудаковатом оригинале.

Мур ни разу не встречал Сезанна в „Новых Афинах", но то, что ему случалось слышать здесь об этом „дикаре, медведе", бродившем в высоких сапогах по холмам в окрестностях Парижа и забывавшем свои картины в полях, свидетельствует о том, что о Сезанне, как только он уединился, начали складываться легенды.

В то время как вечера в кафе протекали в оживленных дискуссиях, все пейзажисты, находившиеся далеко от Парижа, продолжали свою горькую борьбу за существование и часто не были уверены в завтрашнем дне. Злобные рецензии, смехотворные цены, получаемые на аукционах, критические замечания папаши Мартина — все это не только могло вывести из себя, но и влекло за собой страшные последствия: это означало — меньше хлеба.

В страданиях этих художников было ужасное однообразие, непереносимое повторение событий, которые, казалось, еще глубже погружали их в нищету без малейшего намека на какое-нибудь облегчение.

В апреле 1878 года в надежде на возможную выгоду Фор продал с аукциона часть своей коллекции. Результаты были гнетущие. Отсутствие предложений с серьезной ценой вынудило певца выкупить обратно большинство картин, а цены тех, которые были проданы, даже не покрыли расходов. Два месяца спустя разоренный Гошеде был вынужден решением суда продать свою коллекцию, содержащую среди прочих картин пять полотен Мане, двенадцать Моне, тринадцать Сислея и девять Писсарро. Цены снова были катастрофически низкими.[494] Хотя работы Мане в среднем пошли по 583 франка, это было значительно меньше того, что за них первоначально платил Дюран-Рюэль. Картины

Моне в среднем стоили лишь 184 франка, а Сислея — 114 франков. И все же Сислей был удовлетворен, так как, по-видимому, ожидал худшего.

„Катастрофа с Гошеде, очевидно, внесет смятение в лагерь наших непоколебимых друзей, — писал Дюранти к Золя, — но они найдут поддержку со стороны Шоке, жена которого, как мне говорили, в один прекрасный день должна получить пятьдесят тысяч ливров ренты".[495] Однако в данный момент добрая воля Шоке не смогла сгладить ужасные результаты этой распродажи. Писсарро был обескуражен. „Я, наконец, нашел любителя, — писал он одному другу, — но аукцион Гошеде доканал меня. Он купит несколько моих незначительных картин, которые сможет по дешевке приобрести в отеле Друо. И вот я опять сижу без сантима".[496]

Писсарро снова вынужден был брать за свои картины от 50 до 100 франков, если ему вообще удавалось продать их.

Весной 1873 года Дюре пришел на помощь своим друзьям, опубликовав брошюру „Художники-импрессионисты", в которой он пытался убедить публику, что новаторов всегда осмеивали, прежде чем они получали признание. Дюре посвятил краткие биографические справки и комментарии Моне, Сислею, Писсарро, Ренуару и Берте Моризо, таким образом, в первый раз выделив эту пятерку как подлинных импрессионистов — лидеров группы. Он пытался доказать, что их попытки не противоречили традиции, а были в согласии с ней и добавляли новое звено к великому прошлому. Он также указывал, что имеется целый ряд критиков, таких, как Бюрти, Кастаньяри, Шесно и Дюранти, таких писателей, как Доде, д'Эрвийи и Золя, коллекционеров, как де Беллио, Шарпантье, Шоке, Фор, Мюрер и другие, которые уже признали импрессионистов, и в заключение предсказывал, что настанет день, когда их творчество получит всеобщее признание.

Писсарро. Девушка у ручья. Монотипия

Вскоре после того как появилась эта брошюра, Мане сообщил Дюре, что встретил кое-кого из импрессионистов и что это обещание лучших дней наполнило их новыми надеждами. „А они в этом очень нуждаются, — добавлял Мане, — так как в данный момент трудности страшные".[497]

Среди перечисленных Дюре коллекционеров, собирающих работы импрессионистов, фигурировало новое имя — некий Эжен Мюрер, который только что выступил в роли покровителя искусства. Бывший школьный приятель Гийомена, Мюрер был кондитером и владельцем небольшого, но процветающего ресторана. Он пригласил Писсарро и Ренуара расписать его магазин, а также приобрел у них несколько картин, предложив взамен питаться у него. Когда он заказал им свой портрет и портрет своей сестры, художники с трудом уговорили его согласиться даже на их скромные цены. Друг Ренуара Ривьер впоследствии обвинял Мюрера в том, что он предлагал свою помощь только в самые отчаянные моменты, когда художники были готовы согласиться на все, что угодно.[498] Каждую среду художники обедали у него, наиболее частыми гостями были Гийомен, Ренуар, Сислей, Герар, Кабанер, папаша Танги и некоторые другие.

В течение 1878 года Мюрер неоднократно помогал Писсарро,

чьи письма становились все более мрачными. „Я переживаю страшный кризис, — писал он Мюреру, — и не знаю, как выбраться из него… Дела плохи".

Писсарро задолжал мяснику, булочнику, всем, и жена его, ожидавшая четвертого ребенка, окончательно пала духом. „Я работаю без радости, — объяснял он, — мной овладела мысль, что мне придется отказаться от искусства и попытаться заняться чем-нибудь другим, если у меня еще осталась возможность взяться за что-нибудь другое. Грустно!"[499]

Выслушав обвинение Дюре в том, что он плохо умеет продавать, Писсарро, подавив свою гордость, ответил: „Я сделаю все, что в моих силах, для того, чтобы получить немного денег, и, если подвернется возможность, даже возобновлю деловые отношения с папашей Мартином. Но вы должны понимать, что мне это очень трудно после того, как он так унизил меня, ведь он, не колеблясь, заявил, что от меня уже нечего ждать… Все мои покупатели убеждены в этом. Я даже боялся, что он окажет влияние и на вас…"[500]

Не был богаче и Моне, хотя Дюре считал его деловым человеком, чересчур даже деловым, по мнению его товарищей, которые находили, что он слишком заинтересован в продаже своих произведений. Несмотря на это, его положение было не лучше, чем у Писсарро. Осенью 1877 года он еще раз вынужден был обратиться за помощью. Он просил Шоке: „Будьте настолько любезны и купите у меня кое-что из моей мазни, которую я готов отдать за любую подходящую вам цену: 50 франков, 40 франков, сколько бы вы ни смогли заплатить, потому что больше я не могу ждать".[501]

К концу 1877 года Моне так устал от борьбы, что начал терять веру в будущее. Вот тогда-то Мане и задумал план, чтобы выручить его. „Вчера я навещал Моне, — писал он Дюре, — я нашел его окончательно подавленным, дошедшим до последней крайности. Он просил меня найти кого-нибудь, кто купит у него десять или двадцать картин по 100 франков за штуку на выбор. Давайте уладим это дело между нами, дадим, предположим, по 500 франков за каждую? Конечно, никто, а тем более он, не должен знать, что предложение исходит от нас. Я подумывал о каком-нибудь торговце или коллекционере, но предвижу возможность отказа". Мане хотел представить все это дело в виде превосходной сделки и вместе с тем оказать добрую услугу талантливому человеку.[502]

Дюре, по-видимому, не был в состоянии присоединиться к Мане, вследствие чего тот решил действовать самостоятельно. 5 января 1878 года он выплатил Моне 1000 франков „в счет

продажи".[503] Несомненно, именно эти деньги помогли художнику устроиться в Ветёе, расположенном на берегу Сены, дальше от Парижа, чем Аржантёй, где можно было найти уединение и более простые сельские мотивы. Но к концу года он опять оказался без денег и ему не на что было покупать холст и краски.

Хотя Дюре был не в силах помочь Моне, он ухитрился несколько позже прийти на выручку Сислею, который в августе 1878 года спросил его, не знает ли он кого-нибудь, кто бы согласился выплачивать ему в течение полугода по 500 франков в месяц, в обмен на тридцать картин. „Для меня, — объяснял Сислей, — это означает не потерять лето серьезной работы, жить без забот, иметь возможность сделать хорошие вещи, так как я убежден, что осенью дела будут обстоять лучше".[504] Дюре, благодаря своим деловым связям, нашел человека, желающего купить семь картин Сислея.

Мане. Портрет Джорджа Мура. Пастель. 1879 г. Музей Метрополитен. Нью-Йорк

Даже Сезанн в 1878 году столкнулся с серьезными

финансовыми затруднениями и, подобно Писсарро, подумывал бросить живопись и зарабатывать на жизнь как-нибудь иначе. Его отец вскрыл письмо Шоке, адресованное художнику, в котором нашел упоминание о „госпоже Сезанн и маленьком Поле". Старый банкир пришел в ярость и пригрозил „избавить" сына от его иждивенцев.

Несмотря на улику, художник все отрицал, в результате отец снизил его содержание с 200 франков в месяц до 100, доказывая, что холостяк может свободно прожить и на эту сумму. Сезанн тотчас же обратился к Золя, умоляя его во имя дружбы использовать свое влияние и достать ему какое-нибудь место, если он считает это возможным.[505]

Золя только что добился первого большого успеха романом „Западня" и собирался купить на свой авторский гонорар небольшое поместье в Медане на Сене. Он убедил Сезанна не идти на окончательный разрыв с отцом и предложил свою помощь.

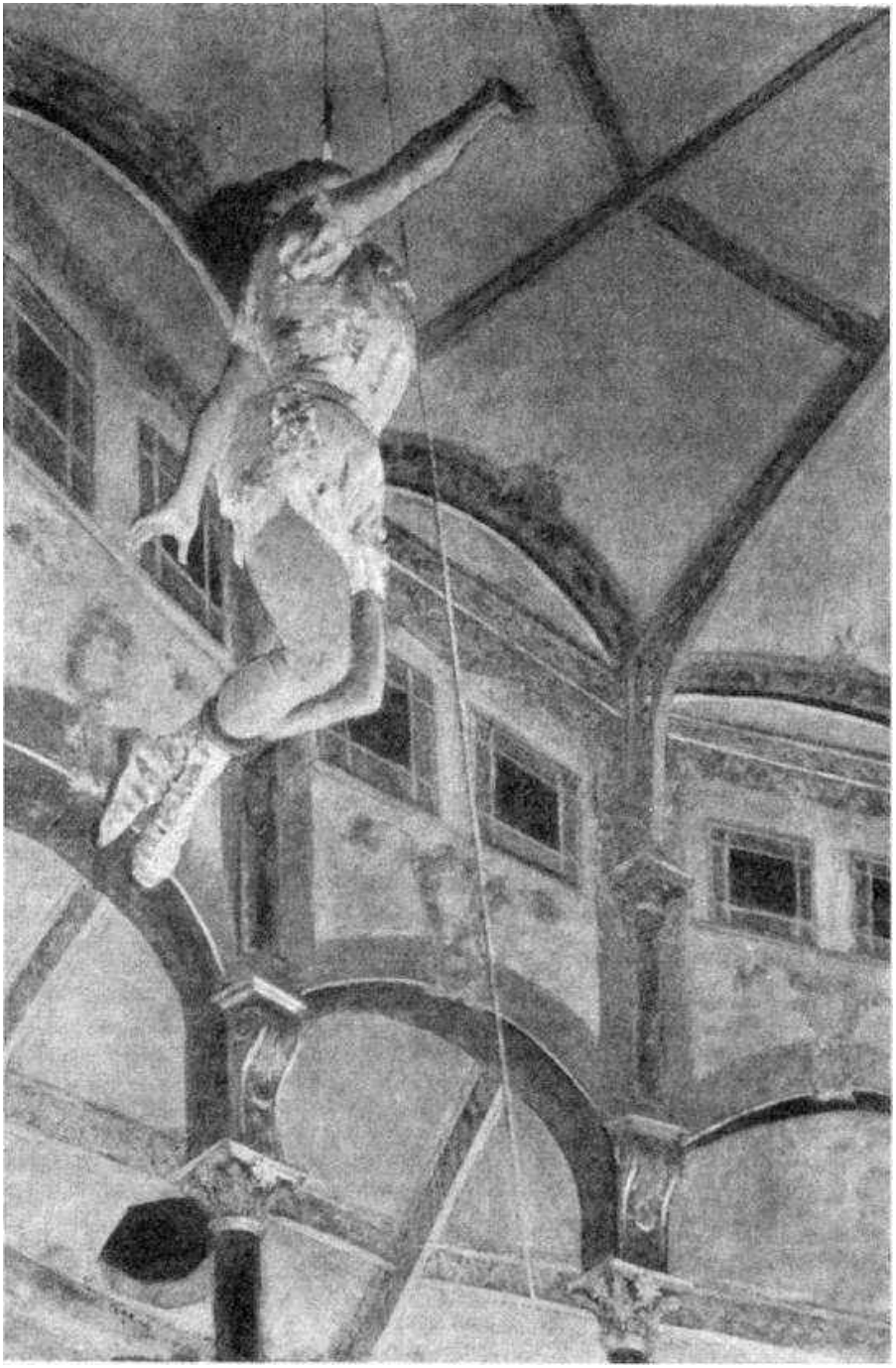
В то время как Сезанн оставался в Эксе с родителями, притворяясь, как умел, беззаботным, Золя почти целый год поддерживал Гортензию Фике и ребенка, которые жили в Марселе.

Ренуар был подавлен не менее, чем его друзья. Поскольку он, как и все остальные, немногого достиг на их выставках, он в 1878 году снова решил отправить картину в Салон. Впоследствии Ренуар объяснял свое решение ДюранРюэлю следующим образом: „В Париже едва ли наберется пятнадцать любителей искусства, которые способны признать художника без одобрения Салона. Зато существует восемьдесят тысяч, которые ничего не купят, если художник не допущен в Салон…

Более того, я не желаю считать что-либо плохим или хорошим, в зависимости от места, где это повешено. Одним словом, я не хочу тратить свое время на борьбу против Салона, я даже не хочу, чтобы создавалось такое впечатление. Я верю, что надо писать такие хорошие картины, какие только возможно, — и все. Вот если бы меня обвинили в небрежном отношении к искусству или если бы я из-за дурацкого тщеславия стал жертвовать своими убеждениями, тогда я бы понимал упреки. Но так как об этом не может быть и речи, то меня не в чем упрекать… Мое участие в Салоне — чисто деловое предприятие. Во всяком случае, это похоже на некоторые лекарства: если от них нет пользы, то по крайней мере нет и вреда".[506]

У Ренуара, обозначившего себя в каталоге учеником Глейра, была допущена в Салон „Чашка шоколада", в то время как обе картины, представленные Мане, были снова отвергнуты. Мане

задумал устроить собственную выставку, но из этого ничего не вышло.



Дега. Мисс Ла-Ла в цирке Фернандо. 1879 г. Четвертая выставка импрессионистов. Институт Курто. Лондон.

Дега. Прачки. Ок. 1876–1878 гг. Четвертая выставка импрессионистов. Частное собрание. Нью-Йорк

Когда в конце марта 1878 года импрессионисты снова встретились в Париже, чтобы договориться о четвертой групповой выставке, они столкнулись с отказом Ренуара, а также с целым рядом других проблем, среди которых основной было сообщение, что в Париже в этом же году состоится Всемирная выставка. Жюри отдела искусства еще раз умудрилось не допустить на выставку не только всех живущих великих художников, но и тех, кто умер: Делакруа, Милле, Руссо и т. д. Дюран-Рюэль решил поэтому устроить свою собственную выставку, посвященную этим художникам и другим мастерам Барбизонской школы. Он имел возможность собрать не менее трехсот восьмидесяти выдающихся работ.[507] Сислей предложил, чтобы импрессионисты устроили свою выставку у Дюран-Рюэля, но остальные, сомневаясь, что в суматохе Всемирной выставки она будет иметь успех, предпочли совсем ее не устраивать. „Бесполезно рассчитывать на выставку, — писал Писсарро, — у Дюран-Рюэля, где собраны наши самые знаменитые мастера, нас ждет провал. Ни одной живой души — полнейшее безразличие. Людям уже надоело это ужасное искусство, в особенности эта скучная живопись, которая требует внимания, размышления. Все это слишком серьезно. По мере того как общество прогрессирует, следует смотреть и чувствовать, не делая никаких усилий, и главным образом

забавляться. Кроме того, разве искусство необходимо? Разве его можно есть? Нет. Так чего же вы хотите!"[508]

Для своей выставки Дюран-Рюэль вынужден был одалживать картины у своих клиентов, так как уже не владел достаточным числом значительных работ. Предыдущие годы и для него изобиловали трудностями. Один за другим скончались барбизонские мастера: Милле в 1874 году, Коро в 1875, Диаз в 1876, Курбе в 1877, Добиньи в 1878 году. Домье ослеп и был болен.

Различные распродажи, последовавшие за смертью этих художников, выбросили на рынок слишком большое количество их картин, а вследствие этого упали цены и начал сокращаться спрос. Кроме того, не было признаков прекращения послевоенной депрессии. В то же самое время наиболее серьезный парижский соперник Дюран-Рюэля Жорж Пти усилил свою активность, хотя он и выжидал какого-то официального признания, прежде чем заняться импрессионистами. К счастью, появились признаки растущего интереса в Соединенных Штатах, американские торговцы начали все больше и больше покупать картины Коро и Тройона, но они еще не желали проявлять интерес к более современным произведениям.

В 1879 году Мане решил испробовать свои шансы в Новом Свете, выставив там „Казнь императора Максимилиана". Картину захватила с собой в турне по Америке певица Эмилия Амбр. В Нью-Йорке пресса высказала восторг и удивление, многие художники пришли в восхищение. Расклеили пятьсот объявлений, но публика откликалась неохотно, и не были даже покрыты расходы по выставке. В Бостоне посмотреть картину приходило не больше пятнадцати-двадцати человек в день, снова был зарегистрирован дефицит, и предполагавшаяся в Чикаго выставка была предусмотрительно отменена. В конце концов мадемуазель Амбр привезла картину обратно во Францию.[509]

Тем временем в Париже Сислей сообщал Дюре: „Я устал от такого длительного прозябания. Для меня настал момент принять решение. Правда, наши выставки принесли нам известность и сослужили мне этим хорошую службу, но я думаю, что нам не следует так долго изолироваться. Мы еще очень далеки от того времени, когда сможем обходиться без престижа, связанного с официальными выставками. Поэтому я решил представить работы в Салон. Если меня допустят, что не исключено в этом году, то я надеюсь, что смогу сделать кое-какие дела…"[510]

Ренуар тоже послал работы в Салон 1879 года. Так же поступил и Сезанн, а когда Писсарро пригласил его участвовать в новой групповой выставке, то получил ответ: „Я думаю, что из-за

всех трудностей, возникших в связи с моим обращением в Салон, мне лучше не участвовать в выставке импрессионистов".[511] Несмотря на отсутствие Ренуара, Сислея, Сезанна и Берты Моризо (не выставлявшейся из-за беременности), друзья решили устроить четвертую выставку, которая должна была состояться на авеню Оперы,[512]. На этот раз, по настоянию Дега, было решено опустить в объявлениях слово „импрессионисты". Дега вначале предложил компромисс, составив афишу следующего содержания:

ЧЕТВЕРТАЯ ВЫСТАВКА
ГРУППЫ НЕЗАВИСИМЫХ ХУДОЖНИКОВ
РЕАЛИСТОВ И ИМПРЕССИОНИСТОВ[513]

Ренуар. Портрет госпожи Шарпантье с детьми. 1878 г. „Деталь. Музей Метрополитен. Нью-Йорк

Но чтобы не усложнять, решили говорить просто о группе

независимых художников. Арман Сильвестр комментировал в „La Vie Moderne": „Вас приглашают посетить похоронную церемонию и погребение импрессионистов. Это печальное приглашение посылают вам „независимые". Не надо ни лживых слез, ни лживой радости. Спокойствие. Умерло только слово… Художники после серьезного совещания решили, что термин, который усвоила публика, ровно ничего не значит, и придумали другой".[514] Но несмотря на перемену названия, художники продолжали оставаться известными как импрессионисты.

Обескураженный своими постоянными неудачами, Моне даже не оставил Ветёя, чтобы принять участие в подготовке к новой выставке. Кайботт поэтому заботился обо всем: одалживал картины у коллекционеров, следил за рамами, писал пылкие письма и пытался подбодрить своего друга. „Если бы вы могли видеть, как энергичен Писсарро!" — восклицал он.

На этот раз было всего пятнадцать участников выставки: Бракмон и его жена, Кайботт, Кальс, Дега, Моне, Писсарро, Пиетт (недавно скончавшийся), Руар, Тилло и в качестве новичков Лебур с тремя друзьями Дега — мисс Кассат, Фореном и Зандоменеги.[515] Дега хотел еще ввести Рафаэлли, но столкнулся, видимо, с очень энергичной оппозицией. В самую последнюю минуту появился другой новичок, ставший шестнадцатым участником и представивший одну маленькую статуэтку. Но было слишком поздно, и его не смогли упомянуть в каталоге; это был Поль Гоген.[516] Бесспорно, что это Писсарро уговорил своего друга тоже примкнуть к группе. Чтобы восполнить отсутствие Ренуара и Сислея, Писсарро послал тридцать восемь работ (семь из них ему одолжил Кайботт), Моне — двадцать девять, а у Дега в каталоге числилось двадцать пять.

Ренуар. Портрет Жанны Самари. 1878 г. Салон 1879 г.

10 апреля 1879 года, в день открытия, Кайботт отправил Моне ликующую записку.

„Мы спасены. Сегодня к пяти часам билетов было продано больше чем на 400 франков. Два года назад, в день открытия, а это самый скверный день, мы выручили менее 350… Не стоит сообщать вам некоторые забавные обстоятельства. Не думайте, например, что Дега прислал свои двадцать семь или тридцать картин. На выставке сегодня утром было восемь его работ. Он очень тяжелый человек, но нельзя не признать, что у него большой талант".[517]

Бесспорно, самой большой неожиданностью для художников была очень благоприятная статья Дюранти, в которой не было и следа его обычной сдержанности. После того как он объяснял, что „независимые, импрессионисты, реалисты или другие" (употребляя определения, предложенные его другом Дега) составляли группу различных тенденций, объединенную только решением не экспонировать свои работы в Салоне, он расточал похвалы выставленным импрессионистам, особенно Моне и Писсарро, а так же и Дега с его группой, главным образом, мисс Кассат[518] (последняя выставила одну картину в зеленой, другую в пунцовой раме).

Пресса снова была враждебна, но посетители приходили в большом количестве. „Выручка по-прежнему хорошая, — сообщал 1 мая Кайботт, — у нас теперь имеется около 10 500 франков. Что же касается публики, то она неизменно в веселом настроении. Люди у нас развлекаются".[519]

Когда 11 мая выставка закрылась, то после покрытия всех расходов осталось еще 6000 франков. Некоторые из участников хотели сохранить их как резерв для будущих выставок, но так так несколько картин было продано, большинство голосовало за то, чтобы распределить эти деньги. Каждый участник выставки получил по 439 франков. Мери Кассат употребила эту сумму на покупку двух картин, одной Моне и второй Дега.

Тем временем открылся Салон. Сезанн еще раз был отвергнут, так же как и Сислей, но Мане и Ренуар были представлены. Эва Гонзалес выставила снова как „ученица Мане" картину, написанную под сильным влиянием своего учителя, Ренуар послал портрет Жанны Самари и большой групповой портрет госпожи Шарпантье с двумя дочерьми, написанный в прошлом году. В то время как портрет актрисы был повешен в третьем ряду „свалки", госпожа Шарпантье проследила за тем, чтобы ее портрет получил выигрышное центральное место. Нет

никаких сомнений в том, что своим успехом работа эта отчасти была обязана престижу самой заказчицы. Обычная непосредственность Ренуара отсутствует в этом портрете. Художник работал очень старательно, явно ограничивая себя. Он не использовал счастливые случайные находки, сделанные благодаря его восприимчивости, и приглушил свои краски. В этой работе не осталось и следа от его естественной жизнерадостности, вместо этого преобладает некоторая торжественность. Ренуар явно стремился к эффектной импозантности и добился ее.

Дега. Певицы в кафе— концерте. Пастель. Ок. 1878–1880 гг.

Критики единодушно шумно одобрили картину, впервые Ренуар мог почувствовать, что он почти у цели. Кастаньяри, все еще враждебно настроенный к Мане, которого он обвинял в уступках буржуазии, высоко оценил „живую и умную" кисть Ренуара, его „живую, улыбающуюся грацию", упоительность его красок.[520]

„Ренуар имел в Салоне большой успех, — писал Писсарро Мюреру. — Я думаю, он пойдет в ход. Тем лучше! Так трудно переносить бедность!"[521]

Покровительница Ренуара мадам Шарпантье способствовала основанию нового еженедельника „La Vie Moderne", посвященного художественной, литературной и общественной жизни, который весной 1879 года начал издавать ее муж. Брат художника Эдмон

Ренуар снял выставочную комнату, принадлежащую издательству, и начал там устраивать экспозиции произведений одного какого-либо художника, что в то время еще было новшеством. В июне он выставил пастели Ренуара, написав одновременно в „La Vie Moderne" обширную статью о творчестве своего брата.[522]

Ренуар предложил устроить выставку его менее удачливого друга Сислея, но безрезультатно. Сислей был выставлен в „La Vie Moderne" только в 1881 году. Ренуар отправился на некоторое время в Бернваль (Нормандия), затем еще раз возвратился в Шату, где написал свою „Прогулку на лодках в Шату" — праздник веселого солнечного света и сверкающей воды; эта картина говорит о том, что он был занят теми же проблемами, которые были намечены в „Качелях" и в „Бале в Мулен де ла Галетт".

Внезапный успех Ренуара в Салоне должен был сильно повлиять на Моне. Видя перед собой примеры Ренуара и Сислея, он начал задумываться, не была ли бесплодной их борьба за независимость и можно ли будет достичь когданибудь успеха вне Салона. Не отказаться ли и ему от добровольно принятых правил группы? Ренуар, в конце концов, никогда не придерживался какой-либо последовательной линии поведения и откровенно признавался: „Я никогда не знал сегодня, что буду делать завтра".[523]

Но с Моне дело обстояло иначе. Он был одним из самых стойких сторонников выставок импрессионистов, фактически их инициатором. Противодействовать жюри было для него больше чем необходимостью — это было частью его веры. Отказаться сейчас от этих принципов, значило признать свое поражение. Однако, кроме принципа, существовала также проблема будущего. Более двадцати лет трудился он, не заслужив благосклонности публики, и даже в какой-то мере потеряв ее симпатии, которые завоевал было вначале. Мог ли он позволить себе сознательно продолжать идти тем путем, который лишал его уважения большинства? Настало время, когда надо было ловить успех, невзирая на то, кто его предлагает, а поскольку Салон, казалось, обещал большую удачу, у него не оставалось другого выхода, как искать ее там. Моне поэтому решил в 1880 году представить две картины в Салон.

Решение Моне встретило глубоко презрительное отношение со стороны Дега. В письме к Дюре Моне жаловался, что друг его обошелся с ним как с предателем, и объяснял, что предпринял этот шаг главным образом в надежде на то, что соперник Дюран-Рюэля Пти сможет приобретать его работы, раз они будут допущены в Салон.[524] (Сислей выдвинул ту же причину, чтобы оправдать свой уход из группы.) Но, отвечая великолепным

безразличием на доводы, приводимые Моне, Дега видел только его измену, его отвратительный компромисс с официальным искусством. Он обвинял Моне в „безудержной рекламе" и отказался иметь с ним что-либо общее.

Из первоначальной группы сейчас остались только Писсарро, Берта Моризо, Дега, Кайботт, Гийомен и Руар. За исключением Писсарро, никто из них не зависел от продажи картин, и их презрение к жюри, как оно ни было превосходно, не имело ничего общего с героизмом Писсарро, который, отказываясь от возможного участия в Салоне, обрекал себя на бесконечную нищету.

Дега. Певица в кафе-концерте. Пастель. Ок. 1878–1880 гг. Частное собрание. Копенгаген

Дега. Танцевальный класс (Экзамен танца). Пастель. 1880 г. Художественный музей. Денвер

При отсутствии Моне, Ренуара, Сислея и Сезанна пятая выставка группы, организованная в 1880 году, по существу уже не была выставкой импрессионистов. В ней участвовали Бракмон и его жена, Кайботт, Гийомен, Лебур, Берта Моризо, Дега и его друзья — мисс Кассат, Форен, Левер, Руар, Зандоменеги, Тилло, а также приглашенные им новички Рафаэлли и Видаль; наконец, там был Писсарро, который впервые представил Гогена и третьего новичка — Виньона.[525] Выставка, открытая на улице Пирамид, 10, и продолжавшаяся весь апрель, была объявлена, по совету Дега, как „Выставка независимых художников". Но Дега потерпел поражение в споре, возникшем по поводу афиш к выставке, и с горечью писал Бракмону:

„Выставка открывается 1 апреля. Афиши появятся завтра или в понедельник. Они напечатаны большими красными буквами на

зеленом фоне. У меня была серьезная схватка с Кайботтом по поводу того — печатать имена или нет. Мне пришлось уступить, и они будут напечатаны. Когда же придет конец этим рекламным объявлениям? Мадемуазель Кассат и мадемуазель Моризо были решительно против того, чтобы их имена указывали в афише… Любые доводы и хороший вкус бессильны против упрямства Кайботта и инертности остальных… В будущем году я, конечно, устрою так, что этого не произойдет. Я расстроен, унижен всем этим".[526]

Ренуар. Девушка с кошкой. 1880 г. Частное собрание. Нью-Йорк

Новый протеже Дега Рафаэлли представил около тридцати пяти работ, что, видимо, очень удивило старожилов. Им явно не понравились его попытки сочетать выхолощенный импрессионизм с анекдотическими сюжетами, одновременно и реалистическими и изысканными. Сам Дега снова не потрудился

прислать объявленные в каталоге работы, например восковую статуэтку молодой танцовщицы, над которой он работал длительное время. Все же он послал, хотя и после открытия, портрет Дюранти, который обещал представить на прошлую выставку (Дюранти девять дней назад внезапно скончался, и Дега, по-видимому, хотел отдать последний долг своему другу).

Зандоменеги среди прочих работ выставил странный портрет Поля Алексиса, изображенного стоящим на фоне стены, увешанной бесчисленными птичьими клетками. Гийомен, Берта Моризо и Писсарро представили более дюжины работ каждый.

Писсарро, экспериментировавший вместе с Дега и мадемуазель Кассат в области офорта, выставил также несколько оттисков, сделанных на желтой бумаге и заключенных в фиолетовые рамы, — поразительное нововведение. Гоген представил натюрморт, несколько пейзажей (некоторые из них он писал, будучи вместе с Писсарро в Понтуазе) и тщательно отполированный мраморный бюст.[527]

Мане. Подавальщица пива. 1879 г. Национальная галерея. Лондон

Мане. Читающая журнал. Ок. 1879 г. Частное собрание. Чикаго

Мане. Каменщики на улице Монсье (Берн). 1878 г. Частное собрание. Лондон

Публики было меньше, чем прежде. Первое потрясение, вызванное импрессионистами, прошло, и враждебность публики сменилась безразличием. Критики, симпатизирующие группе, начали отличать тех участников выставки, которые были подлинными импрессионистами, от других, не имевших ничего общего с этим направлением, как это в 1879 году уже сделал Дюранти. Арман Сильвестр настойчиво утверждал, что по крайней мере Писсарро остался верен импрессионизму. Друг Золя романист Гюисманс не высказывал особого сочувствия импрессионистам, особенно Берте Моризо, а вместо этого восхвалял Дега и его соратников Форена, Рафаэлли и Зандоменеги.[528]

Выставка явно распалась на две противоположные группы, и та, что включала Писсарро, Берту Моризо, Гийомена и Гогена, по-видимому, была меньшей.

Если импрессионизм не доминировал уже на выставке группы, то в Салоне ему тоже не повезло. Наиболее значительный из двух пейзажей, предложенных Моне, — „Ледоход на Сене" — был отвергнут. Две картины Ренуара были приняты, но только одна из них, девушка, уснувшая на стуле с кошкой на руках, была характерна для его импрессионистского стиля. Мане выставил

довольно условный портрет своего друга Антонена Пруста, в то время члена французской палаты депутатов, и двойной портрет „У папаши Латюиль," написанный на пленере. Сислей не был представлен.

Жюри собиралось наградить Мане второй медалью, но в конце концов награждение не состоялось к великому разочарованию художника, здоровье которого все слабело.

Работы Моне и Ренуара были очень плохо повешены, и им пришла в голову мысль заявить протест министру изящных искусств с требованием отнестись к ним лучше в следующий раз. Они послали копию своего письма Сезанну с просьбой переправить его Золя. Они надеялись, что Золя, чье имя сейчас имело вес, опубликует его в одной из газет, где он сотрудничал, добавив несколько слов от себя, чтобы показать „значение импрессионистов и подлинный интерес, который они вызывали". [529]

Золя действительно опубликовал три статьи под заголовком „Натурализм в Салоне", но статьи эти не совсем оправдали ожидания художников.

С того момента, как слава начала венчать упорный труд Золя, он становился все более и более убежденным во всеобъемлющей миссии „натурализма". Он не забыл, что когда-то он и эти художники, неизвестные, но убежденные, начинали вместе, и теперь он измерял их достижения успехом у публики.

Импрессионисты, как ему казалось, потерпели неудачу не потому, что публика была слепа, — ведь та же самая публика восторгалась его романами, а потому, что художники не смогли достичь полноты выражения.

Эти соображения объясняют снисходительно-покровительственную позицию, занятую Золя по отношению к своим прежним товарищам по оружию. Свои статьи Золя начал с того, что выразил неодобрение отдельным групповым выставкам, которые, по его мнению, принесли пользу только Дега, и присоединился к мнению Мане, что борьба за признание должна вестись в Салоне. Он был рад видеть, что Ренуар первым возвратился в Салон и за ним теперь последовал Моне, хотя они, таким образом, и стали ренегатами. Группы больше не существует, объявлял Золя, но влияние ее можно ощутить везде, даже среди официальных художников. „Все несчастье в том, — заключал он, повторяя доводы Дюранти, — что ни один художник этой группы не сумел реализовать ту новую формулу, элементы которой ощущаются во всех их работах. Эта формула существует, но в бесконечно раздробленном виде. Ни в одном их произведении не видно, чтобы она применялась подлинным

мастером. Все они только предшественники. Гений еще не явился. Мы видим их намерения и находим их правильными, но тщетно мы ищем шедевр, в основу которого была бы положена формула… Вот почему борьба импрессионистов еще не достигла цели; они остаются ниже поставленных ими задач, они лепечут, не будучи способными подобрать слова".[530]

Было что-то трагическое в тех недоразумениях, в том непонимании, которые медленно, но верно отрывали бывших друзей друг от друга. Распад группы импрессионистов в дальнейшем был подчеркнут Моне, который в ответ на отклонение одной из его картин жюри Салона устроил в июне 1880 года персональную выставку в „La Vie Moderne" (где в апреле выставлялся Мане). Когда репортер спросил его, не отказался ли он от импрессионизма, Моне ответил:

Ренуар. После обеда. 1879 г. Штеделевский институт. Франкфурт-на-Майне

„Ни в коей мере. Я импрессионист и намерен всегда им оставаться… Но только я очень редко встречаю истинных соратников. Небольшая группа превратилась в банальную школу, которая теперь открывает свои двери каждому встречному пачкуну".[531] Трудно решить, имел ли он в виду Рафаэлли или Гогена, но факт тот, что высказывания Моне, конечно, не могли помочь ему наладить отношения с остальными.

В сложившихся обстоятельствах только два человека остались всей душой преданными общему делу — Писсарро и Кайботт. Но когда в январе 1881 года они начали обсуждать возможность новой групповой выставки, то даже они не могли найти общий язык. Кайботт возмущался тем, что Дега навязывал группе своих друзей, он негодовал по поводу жалких вкладов, которые сам Дега делал в их выставки, и чувствовал себя обиженным той манерой, в какой Дега осуждал Моне и Ренуара за их участие в Салоне. Поэтому он предложил избавиться от Дега и его кружка, надеясь, что это может заставить Моне и Ренуара вернуться к ним. В длинном письме к Писсарро Кайботт объяснял свою позицию:

Мане. Портрет госпожи Гильме. Рисунок. Ок. 1880 г. Эрмитаж. Ленинград

„Что станется с нашими выставками? Вот мое хорошо продуманное мнение: мы должны продолжать, и продолжать только в том направлении, единственном в конце концов художественном направлении, которое всех нас интересует. Я хочу поэтому, чтобы в выставке приняли участие все те, кто по-настоящему заинтересован в нашем деле, а именно — вы, Моне, Ренуар, Сислей, мадемуазель Моризо, мадемуазель Кассат, Сезанн, Гийомен, если хотите Гоген, быть может, Корде и я. Вот и все, поскольку Дега отказывается от выставки на таких условиях. Я бы хотел знать, интересуется ли публика нашими личными спорами? С нашей стороны очень глупо пререкаться из-за пустяков. Дега внес разногласия в нашу среду. Жаль, что у него такой скверный характер. Он проводит свое время, разглагольствуя в „Новых Афинах" или в светском обществе.

Лучше бы он немножко больше занимался живописью. Никто не сомневается, что он тысячу раз прав в своих утверждениях, что он говорит о живописи с беспредельным остроумием и здравым смыслом (и разве не это главное в его репутации). Но не менее верно и то, что подлинными аргументами художника являются его картины, и даже если бы он еще в тысячу раз лучше говорил, своими работами он мог бы доказать больше. Теперь он ссылается на свои материальные нужды, но не признает, что они также могут быть у Ренуара и Моне. Но разве он был иным до своих финансовых потерь? Спросите всех, кто его знает, начиная с вас самого. Нет, этот человек озлоблен. Он не занял того высокого положения, которое мог бы занимать по своему таланту, и теперь, хотя он в этом никогда не признается, имеет зуб против всего света.

Ренуар. Девушка за шитьем. 1879 г. Институт искусств. Чикаго

Он заявляет, что пригласил Рафаэлли и других потому, что Моне и Ренуар изменили и что нам нужно было иметь хоть кого-нибудь. Но он уже три года убеждал нас принять Рафаэлли, задолго до того как откололись Ренуар, Моне и даже Сислей. Он утверждает, что мы должны держаться друг за друга и иметь возможность положиться друг на друга (черт возьми!). А кого он приводит к нам? — Лепика, Легро, Моро… (Он не бесился, когда откололись Лепик и Легро, хотя у Лепика, это самому богу известно, и таланта нет никакого. Им он простил все. Не сомневаюсь, что он никогда не простит имеющим талант Сислею, Моне и Ренуару.) В 1878 году он привел к нам Зандоменеги, Бракмона, госпожу Бракмон, в 1879 году Рафаэлли… и других.

Ну и боевой эскадрон для сражений за великое дело реализма!!!

Если на свете есть человек, имеющий право не простить Ренуара, Моне, Сислея и Сезанна, то это только вы, потому что вы испытывали ту же нужду, что они, и не сдались. Но вы, поистине, менее сложны и более справедливы, чем Дега… Вы знаете, что за всем этим кроется одна причина — необходимость существовать. Когда нужны деньги, стараешься достать их как только можешь. Хотя Дега и отрицает основательность таких причин, я нахожу их уважительными. Он готов чуть ли не преследовать отколовшихся. Уж не хочет ли он убедить всех, что Ренуар имеет макиавеллевские замыслы? Право, он не только не справедлив, но даже и не великодушен. Что до меня, то, учитывая эти причины, я не имею права осуждать никого. Повторяю, вы единственный человек, за которым я признаю это право. Я говорю — единственный человек потому, что не признаю этого права за Дега, всю свою жизнь нападавшего на тех, кого он считал талантливыми. Можно составить целую книгу, если собрать все, что он говорил против Мане, Моне, вас…

Я вас спрашиваю: не наш ли это долг поддерживать друг друга и прощать друг другу слабости вместо того, чтобы драться? И в довершение всего человек, который так много говорил и собирался так много сделать, сам всегда делал меньше всех… Все это меня глубоко угнетает. Если бы предметом споров между нами всегда было только искусство, мы бы постоянно жили в согласии.

Дега — это человек, который перевел вопрос в другую сферу, и с нашей стороны было бы очень глупо страдать из-за его капризов. У него огромный талант, это верно. Я первый объявляю себя его большим поклонником. Но довольно об этом.

Он зашел так далеко, что, разговаривая со мной о Ренуаре и Моне, спросил: „Вы принимаете этих людей у себя дома?"

Вы сами видите, что хотя он и обладает большим талантом, но не обладает большой душой.

Я подытожу: хотите вы устроить выставку, основанную на чисто художественных принципах? Я не знаю, что мы успеем сделать за год. Давайте сначала посмотрим, что мы сделаем за два месяца. Если Дега хочет принять участие, пусть принимает, но без компании, которую он тащит за собой. Единственные его друзья, имеющие какое-то право, — это Руар и Тилло…"[532]

Но Писсарро не решился „поставить друзей в трудное положение" и защищал Дега. „Он ужасный человек, но откровенный и честный", — говаривал он и никогда не забывал, что в трудные минуты Дега неоднократно помогал ему.[533] Кроме того, предложение Кайботта исходило лично от него, совсем неизвестно было, вернутся ли в группу Ренуар и Моне при каких бы то ни было обстоятельствах. Поэтому рвать с Дега казалось едва ли благоразумным. „Не знаю, что я буду делать, — ответил на это Кайботт. — Не думаю, что выставка окажется возможной в этом году, но я безусловно не повторю прошлогодней".[534]

Шансы на устройство шестой групповой выставки были весьма слабыми, и все же она была организована, несмотря на

отсутствие Ренуара, Моне, Сислея, Сезанна, а на этот раз и Кайботта. Она была открыта в течение апреля месяца 1881 года опять у Надара на бульваре Капуцинок, 35, но была очень мало похожа на первую выставку импрессионистов. Дега прислал всего с полдюжины работ (большей частью наброски) и свою статуэтку маленькой балерины. Берта Моризо выставила очень немного. Мери Кассат выставила этюды детей, интерьеры и виды садов. Писсарро был представлен двадцатью картинами и семью пастелями. Из них две ему одолжила Мери Кассат, одну Руар и одну Гоген. Гоген выставил восемь полотен, из которых одно принадлежало Дега, и две скульптуры.[535] (В этом же году Гоген вырезал деревянную шкатулку с рельефами балерин по этюдам Дега, а в 1882 году посвятил и преподнес Писсарро статуэтку девушки, расчесывающей волосы.)[536]

Две резко противоположные группы были представлены на выставке 1881 года: Писсарро, Берта Моризо, Гийомен, Гоген и Виньон, с одной стороны, Дега, Мери Кассат, Форен, Рафаэлли, Руар, Тилло, Видаль и Зандоменеги — с другой.[537] А третья группа состояла из тех, кто выставлялся или пытался выставиться в Салоне, — Ренуар, Моне, Сислей и Сезанн. Все признаки свидетельствовали о том, что Золя был прав и что группы импрессионистов больше не существовало.

1881–1885
ДАЛЬНЕЙШИЕ ВЫСТАВКИ И РАСХОЖДЕНИЕ МНЕНИЙ
СМЕРТЬ МАНЕ
СЁРА, СИНЬЯК И „САЛОН НЕЗАВИСИМЫХ"

Наконец-то дела Дюран-Рюэля начали поправляться. Последствия кризиса 1873 года стали понемногу сглаживаться, торговля налаживалась. Во Франции началось усиленное строительство железных дорог, на бирже шла лихорадочная игра, основывались новые компании, сильно расширялся кредит (Гоген, по-видимому, в это время заработал много денег).

В 1880 году Федер, новый друг Дюран-Рюэля, передал в его распоряжение крупные суммы, благодаря которым последний провел несколько важных сделок и снова смог помогать импрессионистам. Он немедленно купил несколько работ у Сислея, наиболее нуждающегося и наименее удачливого из всех.

В конце 1881 года он снова начал регулярно приобретать картины Моне, Писсарро и Ренуара. Он покупал также работы Дега каждый раз, когда тот хотел продать их. Дюран-Рюэль предлагал приличные цены и вместо того, чтобы платить отдельно за каждую картину, часто договаривался о помесячной оплате, в зависимости от нужд художника. Художники, в свою очередь, посылали ему почти всю свою продукцию, при этом счета сводились периодически. Таким образом, они могли работать без особых забот.

„Я не купаюсь в золоте, — писал Писсарро Дюре, — я наслаждаюсь результатами скромных, но систематических продаж. Я страшусь только возвращения прошлого".[538] В этих обстоятельствах все выглядело гораздо лучше, и работа выполнялась в более спокойном состоянии духа.

Ренуар начал путешествовать. В начале 1881 года он отправился в Алжир, привлекаемый живописным Востоком, сыгравшим такую важную роль в творчестве Делакруа. Там он писал свою „Фантазию", свидетельствующую о том, что он шел по пути этого художника старшего поколения. В Алжире Ренуар повстречался с Лотом, Лестрингезом и Корде. Тем временем в Париже его друг банкир Эфрусси был уполномочен послать два

портрета Ренуара в Салон, и они были приняты.

В 1881 году в статуте официальной выставки произошла важная перемена. Государство в конце концов отказалось от контроля, была сформирована ассоциация художников и ей была доверена организация ежегодного Салона. Каждый художник, работа которого выставлялась хотя бы один раз, имел право участвовать в выборах жюри. Хотя в результате этого и было избрано более либеральное жюри (среди членов его был Гильме), но Мане все же с трудом собрал необходимое количество голосов для того, чтобы получить вторую медаль.[539]

Незадолго до открытия Салона Ренуар покинул Алжир. К пасхе он уже был в столице или, вернее, в Шату и Буживале, где с новой энергией приступил к работе. Дюре пригласил его поехать в Англию, но, позавтракав однажды с Уистлером в Шату и, возможно, расспросив его об английских дамах и об их прелестях, Ренуар решил остаться.

„Я сражаюсь с деревьями в цвету, с портретами женщин и детей и кроме этого не желаю ничего видеть, — объяснял он Дюре и прибавлял: — И тем не менее я постоянно полон сожалений. Я думаю о беспокойствах, которые зря доставил вам, и спрашиваю себя, хватит ли у вас терпения снести мои дамские капризы. Однако среди всех этих размышлений я беспрестанно возвращаюсь мыслью к хорошеньким англичанкам. Какое несчастье постоянно колебаться, но это основная черта моего характера, а так как я становлюсь все старше, боюсь, что уже не смогу перемениться. Погода очень хорошая, и у меня есть модели. Это мое единственное оправдание".[540]

Однако у Ренуара, кажется, было более веское оправдание. В большой картине, которую он тогда писал в Буживале в ресторане Фурнез, впервые появилась молодая девушка Алиса Шарига, ставшая вскоре его женой. Эта картина — „Завтрак гребцов" — принадлежит к той же категории, что и „Бал в Мулен де ла Галетт" и „Прогулка на лодках в Шату", написанные два года назад. Это еще одна попытка запечатлеть оживленную людскую толпу в атмосфере, насыщенной солнцем и радостью жизни. Снова друзья Ренуара позировали ему. Напротив будущей госпожи Ренуар, которая держит маленькую собачку, верхом на стуле сидит Кайботт (видимо, он изображен здесь моложе, чем был в то время). Рядом с Кайботтом сидит Анжела, натурщица, которую Ренуар писал заснувшей на стуле с кошкой на коленях. На втором плане в цилиндре стоит Эфрусси, справа — в соломенных шляпах Лестрингез и Лот.

Ренуар. Завтрак гребцов. (Девушка слева, держащая собачку, — будущая жена Ренуара.) 1881 г. Галерея Филлипс. Вашингтон

В то время как Ренуар отказался от поездки в Англию, Сислей пересек Ламанш и провел лето на острове Уайта.

Тем временем Писсарро в Понтуазе снова собрал вокруг себя друзей. Там был Сезанн, был и Гоген, наблюдавший за попытками Сезанна найти средства выражения, соответствующие его богатым ощущениям. В своих работах Гоген неуклонно приближался к технике Писсарро и его палитре. Он делал это исключительно по собственному желанию, так как в намерения Писсарро не входило навязывать другим свои концепции. Советы, которые он давал Гогену, не могли слишком отличаться от тех, какие он давал своим сыновьям, начавшим рисовать и писать (старшему из них, Люсьену, было тогда девятнадцать лет).

„Не доверяйте моим суждениям, — говорил он им, — я так жажду, чтобы все вы стали великими, что не могу скрывать от вас свои мнения. Принимайте только те из них, которые соответствуют вашим чувствам, складу вашего мышления. Хотя фактически мы имеем одни и те же идеи, у вас они видоизменяются под влиянием вашей молодости и чуждой мне среды, и я вас поздравляю с этим. Больше всего я боюсь, чтобы вы не были слишком похожи на меня. Будьте же смелыми, и за работу!.."[541]

Один из его знакомых, молодой художник, впоследствии записал наиболее характерные советы Писсарро, советы, которые как бы подытоживают концепции и методы всех пейзажистов-импрессионистов. Вот сущность того, что ему сказал Писсарро: „Выбирайте натуру, соответствующую вашему темпераменту. Подходите к мотиву с точки зрения формы и цвета, а не рисунка. Нет необходимости обрисовывать форму, которую можно выявить без этого. Точный рисунок сух и нарушает впечатление целостности, он уничтожает все ощущения. Не обозначайте слишком точно контуры предметов; мазок, правильный по цвету и силе, должен создать рисунок. При изображении массы не так трудно детализировать контур, как писать то, что заключено в нем. Пишите самое существенное в характере вещей, старайтесь передать это любыми средствами, не беспокоясь о технике. Когда пишете, выберите предмет, посмотрите, что находится справа и что слева, и работайте надо всем одновременно. Не пишите кусочек за кусочком, а пишите все сразу, накладывая краску мазками правильного цвета и силы, учитывая, что находится рядом. Используйте мелкие мазки и пытайтесь фиксировать свои впечатления немедленно. Глаз не должен сосредоточиваться на одной точке, а должен видеть целое, наблюдая за отражением красок на всем, что их окружает. Работайте в одно и то же время над небом, водой, ветками, землей, стараясь, чтобы все продвигалось в равной мере, и непрестанно перерабатывайте, пока у вас не получится то, что нужно. Покрывайте холст с первого же захода и затем работайте над ним до тех пор, пока вы не увидите, что больше нечего добавить. Как следует наблюдайте за воздушной перспективой от переднего плана до горизонта, за отражениями неба, листвы.

Ренуар. Девушка с веером (Портрет м-ль Фурнез). Деталь.

Не бойтесь накладывать краски, отделывайте работу постепенно. Работайте не согласно правилам и принципам, а пишите то, что видите и чувствуете. Пишите щедро и уверенно, так как желательно не терять полученное первичное впечатление. Не робейте перед лицом природы, надо быть смелым, даже рискуя обмануться и наделать ошибок. Нужно иметь всего лишь одного учителя — природу, с ней всегда надо советоваться".[542]

Но Гоген еще недостаточно верил в свои силы, чтобы быть

смелым, и предпочитал следовать за своим учителем. Когда он вернулся после каникул в Париж в свой банк, ему так сильно недоставало Писсарро, что он жаловался в письме: „Я слышал, как вы проповедуете теорию, что для того, чтобы писать, совершенно необходимо жить в Париже и находиться в курсе идей. Никто бы не сказал этого сейчас, когда все мы, бедняги, варимся в кафе „Новые Афины", в то время как вас ничто ни на секунду не отвлекает и вы живете отшельником… Надеюсь, вы наведаетесь к нам в ближайшее время". Гоген также спрашивал: „Нашел ли господин Сезанн точную формулу работы, приемлемую для всех? Если он найдет рецепт для того, чтобы выразить все свои ощущения единым и единственным способом, попробуйте дать ему одно из этих загадочных гомеопатических лекарств, чтобы он проговорился во сне, и немедленно приезжайте в Париж поделиться с нами".[543]

Нервный и подозрительный Сезанн не слишком хорошо принял эту шутку и всерьез начал опасаться того, что Гоген хочет украсть у него его „маленькое собственное ощущение".

Плохое состояние здоровья вынудило Мане послушаться совета доктора и уехать на отдых в деревню. В 1880 году он отправился в Бельвю, в окрестностях Парижа, а в 1881 году снял дом с садом в Версале. „Деревня таит в себе прелесть для тех, кто не обязан там жить",[544] — жаловался он Астрюку, но в то же время пытался как можно лучше использовать ее. Не имея возможности работать над большими картинами, он начал писать у себя в саду, наблюдая необыкновенную игру света, которая так привлекала импрессионистов. Занимаясь этим, он полностью воспринял их технику мелких, живых мазков, так же как их светлые краски. Различные уголки сада в Версале, которые он писал, отмечая каждое движение света, переданы в подлинно импрессионистской манере. Они свидетельствуют о его виртуозности и в то же время о пристальном наблюдении природы. Превосходные результаты его работы не помешали, однако, Фантену обвинить Мане в том, что он „деградирует из-за контакта с этими бездарными живописцами, которые производят больше шума, чем творят"[545].

Возвратившись в Париж, Мане был приятно удивлен, увидев своего друга Антонена Пруста на посту министра изящных искусств в кабинете, сформированном Гамбеттой. Одним из первых мероприятий Пруста было приобретение для государства ряда картин Курбе. Все, что находилось в мастерской художника, продавалось в то время с аукциона, чтобы покрыть расходы по восстановлению Вандомской колонны. Пруст также внес в список представленных к ордену Почетного легиона Фора и Мане.

Ренуар, получивший эти вести на Капри, был в восторге.

„Я давно собирался написать вам о назначении Пруста, — писал он в декабре Мане, — но так и не собрался. Однако мне только что попал в руки старый номер „Petit Journal", с восторгом отзывающийся о приобретении картин Курбе, что доставляет мне крайнее удовольствие не из-за самого Курбе, бедняга уже не может насладиться своим триумфом, а из-за всего французского, искусства. Наконец все-таки появился министр, который понимает, что во Франции существует живопись. Я рассчитывал в следующем номере „Petit Journal" увидеть вас кавалером Почетного легиона, что заставило бы меня рукоплескать на моем далеком острове. Но, надеюсь, это только задержка, и когда я вернусь в столицу, то смогу приветствовать вас как художника, любимого всеми, официально признанного… Не думаю, что вам покажется, будто в этом письме есть хоть один комплимент. Вы веселый боец, не испытывающий ненависти ни к кому, подобно древнему галлу, и я люблю вас за эту жизнерадостность, которую вы сохраняли даже тогда, когда царила несправедливость"[546].

С Капри, где было написано это письмо, Ренуар отправился в Палермо и там 15 января 1882 года, на следующий день после того как Вагнер закончил „Парсифаля", за один короткий сеанс написал портрет композитора, который не хотел уделить этому делу больше двадцати пяти минут.[547]

Ренуар сделал этот портрет по просьбе своего старого друга судьи Ласко, который вместе с Базилем и Метром водил его на первые концерты Вагнера в Париже. Затем художник возвратился в Неаполь, где останавливался по пути на юг, привлеченный городом, бухтой и Везувием, а также и музеем. Но поездка в Италию была подсказана Ренуару его желанием изучить работы Рафаэля, что он и сделал в Риме после того как провел некоторое время в Венеции, рисуя лагуну, восхищаясь Веронезе и Тьеполо. Он был полон этими новыми впечатлениями и писал Дюран-Рюэлю из Неаполя:

„В Риме я ходил смотреть Рафаэлей. Они великолепны, и мне следовало посмотреть их раньше. Они полны знания и мудрости. В противоположность мне он не старался найти невозможное.

Но это прекрасно. В живописи маслом я предпочитаю Энгра. Но фрески восхитительны в своей простоте и величии".

Собственной же работой он не был удовлетворен. „Я все еще одержим болезнью исканий. Я недоволен и соскабливаю, все еще соскабливаю. Надеюсь, эта мания будет иметь конец… Я похож на ребят в школе. Страничка должна быть аккуратно написана, вдруг… бац — клякса. Я все еще делаю кляксы — а мне уже сорок".[548]

Несмотря на все эти ошеломляющие впечатления, Ренуар все же писал коллекционеру Дедону: „Я немного скучаю вдали от Монмартра… Я мечтаю вернуться домой и нахожу, что самая уродливая парижанка лучше самой красивой итальянки".[549]

На обратном пути в Париж Ренуар встретил в Марселе Сезанна и решил побыть с ним немножко в Эстаке. Там он нашел природу, не меняющуюся во все времена года (это был январь 1882 года), пейзаж, каждый день залитый одинаково ярким светом. Восхищенный, он отложил свое возвращение в Париж, где мадам Шарпантье ожидала его, рассчитывая, что он сделает пастельный портрет одной из ее дочерей. „Я сейчас многому учусь, — объяснял он ей, — и чем дольше проучусь, тем лучше будет портрет… Здесь постоянно солнечный свет, и я могу соскабливать и снова начинать сначала сколько мне вздумается. Это единственный способ научиться писать, а в Париже приходится довольствоваться малым. Я многое изучил в музее Неаполя. Живопись Помпеи чрезвычайно интересна со всех точек зрения; к тому же я нахожусь на солнце не для того, чтобы писать портреты при полном солнечном свете, но, греясь и много наблюдая, надеюсь, приобрету простоту и величие старых мастеров.

Рафаэль, не работавший на открытом воздухе, тем не менее изучил солнечный свет, так как его фрески полны им. Так, в результате наблюдений на пленере я перестал возиться с мелкими деталями, которые гасят солнце вместо того, чтобы зажигать его".[550]

В Эстаке Ренуар серьезно заболел воспалением легких. Сезанн и его старушка мать поспешили к нему и ухаживали за ним с преданностью, которая его глубоко трогала; в письме к Шоке он выражал свою благодарность за их нежную заботу. Во время болезни Ренуар, будучи в довольно скверном настроении, получил приглашение Кайботта участвовать в седьмой выставке группы импрессионистов.

В конце 1881 года Кайботт снова взялся за устройство выставки своих друзей. Он встретился с Руаром, который обещал убедить Дега расстаться с Рафаэлли. Но его попытки окончились неудачей, и Кайботт с горечью сообщал Писсарро: „Дега не хочет расстаться с Рафаэлли по той простой причине, что его об этом просят. И чем больше его будут просить, тем меньше шансов получить его согласие".[551] Обескураженный Писсарро сообщил эти новости Гогену, который ему ответил 14 декабря: „Вчера вечером Дега в гневе сказал мне, что скорее уйдет сам, чем откажется от Рафаэлли.

Мане. Портрет Антонена Пруста. Ок. 1879 г. Музей изобразительных искусств им. Пушкина. Москва

Ренуар. Гондола в Венеции. 1881 г. Частное собрание. Нью-Йорк

Когда я хладнокровно изучаю ваше положение в течение тех десяти лет, что вы устраиваете выставки, я нахожу, что число импрессионистов увеличивается, что талант их растет, так же как их влияние. Но что касается Дега, то его влияние становится все более и более вредным: каждый год из-за него отсеивается один из импрессионистов, чтобы уступить свое место какому-нибудь ничтожеству или ученику официальной школы. Еще два года — и вы останетесь один среди ловкачей самого худшего сорта. Все ваши усилия будут напрасны, и Дюран-Рюэль не сможет заключать с вами никаких сделок. Несмотря на всю мою добрую волю, я не хочу разыгрывать шута перед Рафаэлли и этой компанией. Будьте так любезны принять мой отказ. Начиная с сегодняшнего дня я остаюсь в своем углу… Думаю, что у Гийомена те же намерения, что и у меня, но я никак не хочу воздействовать на его решение".[552]

Гогену нелегко было прибегнуть к таким мерам, так как он был в высшей степени заинтересован в выставках группы. Для него эти выставки были единственной возможностью показать свою работу, которая мало-помалу начала поглощать большую часть его энергии. В связи с требованиями, предъявленными Гогеном и Кайботтом, Писсарро очутился в тяжелом положении.

Нельзя было отрицать, что Гоген был прав и что после последовательных отказов со стороны Сезанна, Сислея, Ренуара, Моне, Кайботта, затем Гогена и, возможно, Гийомена, он и Берта Моризо окажутся единственными представителями импрессионизма в группе, наводненной адептами Дега. Писсарро должен был принять условия Кайботта и Гогена и отказать Дега, чтобы попытаться хоть в какой-то мере восстановить прежнюю группу. „Вы скажете, что я, как всегда, стремителен и тороплю события, — ответил Гоген Писсарро, — но тем не менее вы должны признать, что все мои расчеты были правильны… Никто никогда не переубедит меня в том, что для Дега Рафаэлли служит лишь удобным предлогом отказаться от выставки; у этого человека дух противоречия, который все портит. Подумайте обо всем этом и, умоляю вас, давайте действовать".[553]

Кайботт предложил устроить выставку без Дега, собрав Писсарро, Моне, Ренуара, Сезанна, Сислея, Берту Моризо, Гогена, а также пригласив мисс Кассат, если она согласится выставляться без Дега. Писсарро отправился приглашать Берту Моризо. Она была в Ницце, вместо нее его принял Мане и затем написал своей невестке: „У меня только что был этот ужасный Писсарро, он говорил со мной по поводу вашей следующей выставки; похоже, что господа эти придерживаются единого мнения. Гоген разыгрывает диктатора, Сислей, которого я тоже видел, хотел бы знать, что намерен делать Моне. Что касается Ренуара, то он еще не вернулся в Париж".[554] Тем временем Кайботт написал Моне, который работал в Дьеппе и, не обещая своего участия, ответил, что выставка должна быть хорошо организована либо ее вовсе не нужно устраивать. Ренуар сообщил, что болен и не может приехать; он, по-видимому, тоже не выражал желания участвовать в ней.

Расстроенный неудачей, Кайботт готов был отказаться от выставки. Очевидно, в этот момент Дюран-Рюэль взял дело в свои руки. Поскольку он снова был торговцем, продававшим исключительно картины импрессионистов, он был не только раздосадован их раздорами, но и действительно заинтересован в предполагаемой выставке. Только что он перенес страшный удар. За волной процветания в 1880 году последовал кризис 1882 года, сопровождавшийся рядом банкротств. Среди обанкротившихся оказался Федер, друг Дюран-Рюэля, а это обязывало торговца вернуть деньги, которые Федер ссудил ему.

Но Дюран-Рюэль решил, что это обстоятельство не должно нарушить его планов. Он сам написал теперь Моне и Ренуару, понуждая их присоединиться к остальным. Ренуар ответил, что он готов последовать за Дюран-Рюэлем, какое бы тот ни задумал

предприятие, но отказывается иметь дело со своими коллегами. Он был зол из-за того, что выставка обсуждалась без него, что он не был приглашен участвовать в трех предыдущих выставках, а также потому, что подозревал, что сейчас его пригласили только для того, чтобы заполнить брешь. Он написал несколько раздраженных писем Дюран-Рюэлю, объясняя, что он снова выставляется в Салоне и отказывается участвовать в какой бы то ни было выставке так называемых „независимых".

Вначале он согласился с предложением создать группу, в которую бы входили только Моне, Сислей, Берта Моризо, Писсарро и Дега, но высказывал недоверие к Гогену и Писсарро, сделав несколько нелестных замечаний в адрес последнего и обвинив его в конце концов в политических и революционных тенденциях, с которыми он не желал иметь ничего общего. Однако он уполномочивал Дюран-Рюэля выставлять его картины, владельцем которых тот является, при условии, что они будут числиться предоставленными Дюран-Рюэлем, а не им самим.[555]

Ответ Моне был примерно таким же. Он отказался присоединиться к художникам, не принадлежащим к группе подлинных импрессионистов. Но под давлением Дюран-Рюэля тоже почувствовал себя неловко и не смог отказаться от приглашения человека, который так много сделал для него и его товарищей. Поскольку Писсарро ходатайствовал, чтобы вместе со старожилами допустили к участию в выставке трех его друзей — Гийомена, Гогена и Виньона, Моне уточнял, что ничего не имеет против этих трех человек, но чувствует себя обязанным Кайботту. Однако он готов принять участие в выставке и даже расстаться с Кайботтом, если Писсарро также откажется от своих протеже.[556] В связи с этим Писсарро обратился прямо к Моне: „Признаюсь, что я больше ничего не понимаю. Вот уже две или три недели, как я вместе с нашим другом Кайботтом стремлюсь достигнуть взаимопонимания, чтобы восстановить единство нашей группы. Письмо, которое вы написали Дюран-Рюэлю, видимо, основано на недоразумении, так как вы прекрасно понимаете, что мы никогда не исключали Кайботта из нашей группы. Со вчерашнего дня я с волнением ожидаю вашего ответа, чтобы отправиться к нему и приняться за работу. Все это, в конечном счете, давно согласовано с Кайботтом, который остается с нами. Он ставит только одно условие: чтобы участвовали вы. У нас времени в обрез; ответьте мне немедленно: с нами вы или нет. Вот вам список участников:

1. Моне, 6. Госпожа Моризо (если это возможно),
2. Ренуар, 7. Гийомен,
3. Сислей, 8. Виньон,
4. Писсарро, 9. Гоген,

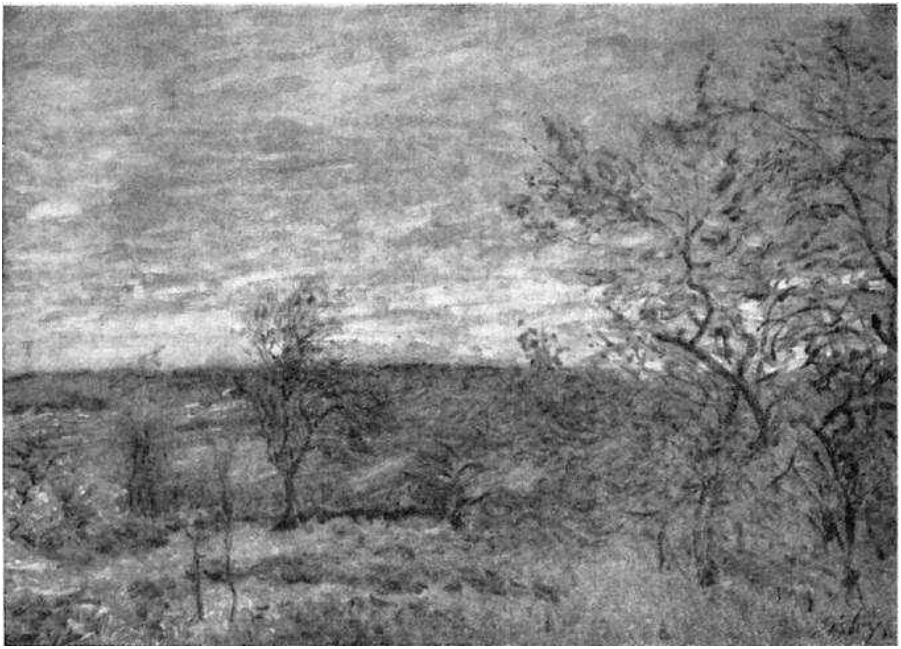
5. Кайботт, 10. Сезанн (если это возможно).

Таким образом, в этом году нас восемь. Кайботт согласен с этим списком, который включает людей, защищающих с большим или меньшим талантом одни и те же идеи. Мы не можем от всех требовать равного таланта и силы, но то, что никто из нас не является неуместным, — уже великое дело.

Как для Дюран-Рюэля, так и для нас выставка необходима. Что касается меня, то я был бы в отчаянии, если бы мы не удовлетворили его желание. Мы ему стольким обязаны, что не можем отказать в этом. Сислей держится того же мнения и вообще мы с ним в полном согласии… Ренуар в Эстаке и очень болен; трудно рассчитывать, что он заинтересуется нашими проектами, но мы все-таки ожидаем от него весточки. Сезанн мне написал, что у него, ничего нет! Госпожа Моризо путешествует; не будучи уверена в вашем участии, она воздерживается! Итак, я жду вашего ответа… "[557]

Моне ответил, что может участвовать только в том случае, если Ренуар тоже согласится.

В новом письме Дюран-Рюэлю Ренуар наконец давал согласие выставляться с другими, еще раз объясняя свою позицию: „Я надеюсь, что Кайботт будет выставляться, и я также надеюсь, что эти господа бросят свое нелепое название „независимые". Я бы хотел, чтобы вы сказали этим господам, что я не собираюсь отказываться от участия в Салоне. Я это делаю не ради удовольствия, а, как уже говорил вам, это уничтожит налет революционности, который пугает меня… Это моя маленькая слабость, надеюсь, мне простят ее. Раз уж я выставляюсь с Гийоменом, я могу с тем же успехом выставляться с Каролюсом Дюраном… Делакруа был прав, когда говорил, что художнику следует любой ценой получать все возможные почести… "[558]



Сислей. Ветреный день в Вене. Эрмитаж. Ленинград

В конце концов Кайботт и друзья Писсарро были допущены; Берта Моризо согласилась, так же как и Сислей; Моне тоже дал согласие участвовать в выставке, а вместе с ним и Ренуар, который даже извинился за кое-какие ядовитые замечания, сделанные во время болезни. Но Ренуар не смог посетить выставку. В марте он покинул Эстак и возвратился в Алжир. Что же касается Дега, то он отказался участвовать в выставке, так как были отстранены его последователи. Мери Кассат преданно разделила с ним „изгнание". Руар, который хотя и оплатил из своего кармана аренду помещения (снятого на три года за шесть тысяч франков), тоже отступил вместе с Дега. Что касается Мане, то, когда Писсарро еще раз попытался уговорить его выставляться с группой, он ответил обычным отказом. Его брат Эжен сообщил своей жене Берте Моризо: „Писсарро предложил Эдуарду участвовать в выставке. Мне кажется, что он кусает себе локти из-за своего отказа. Он сильно колебался!"[559]

Выставка открылась 1 марта 1882 года на улице Сен-Оноре, 251, в помещении, снятом Дюран-Рюэлем. Эжен Мане был там и информировал свою жену: „Я застал всю блестящую плеяду импрессионистов за работой, они развешивали огромное число картин в громадной комнате… Дега остался членом группы, платит свой взнос, но не выставляется. Ассоциация сохранила название „независимых", которое он им придумал…"[560]

Никогда еще импрессионисты не устраивали выставку, на

которой было бы так мало чуждых элементов, никогда они еще так полно не представляли самих себя. После восьми лет общей борьбы они в первый раз умудрились (и с какими трудностями!) сделать выставку, которая по-настоящему представляла их искусство. Моне выставил тридцать пять картин, в большинстве своем пейзажи и натюрморты. Писсарро показал двадцать пять картин и одиннадцать гуашей (Дюран-Рюэль отказался выставлять их в белых рамах). Вклад Ренуара составляли двадцать пять полотен, среди них „Завтрак гребцов". Сислей был представлен двадцатью семью работами, Берта Моризо — девятью, Гоген — тринадцатью, Кайботт — семнадцатью, Виньон — пятнадцатью и Гийомен тринадцатью картинами и таким же числом пастелей[561].

В каталоге значилось очень небольшое количество владельцев, большинство выставленных картин принадлежало Дюран-Рюэлю, который вскоре имел все основания быть довольным.

Пресса на этот раз была менее агрессивна, появился даже ряд хвалебных заметок и подвернулось несколько новых покупателей.

„Дюре, который в этом знает толк, — писал Эжен Мане своей жене, — считает, что выставка этого года — лучшая из всех, которые устраивала ваша группа. Я того же мнения…"[562] И поскольку Берта Моризо задержалась на юге, муж послал ей длинный отчет о выставке: „Сислей наиболее совершенен и сделал большие успехи. Он выставил пейзаж с озером или каналом, окруженным деревьями, который является настоящим шедевром. Писсарро более неровен, тем не менее есть две или три фигуры крестьянок в пейзаже, верностью рисунка и колорита превосходящие Милле. Моне выставил наряду со слабыми вещами — великолепные, особенно хороши зимний пейзаж и река с плывущим льдом. Картина Ренуара „Гребцы" производит прекрасное впечатление. Виды Венеции отвратительны. Пейзаж с пальмами очень удачен. Две фигуры женщин весьма красивы. Гоген и Виньон — посредственны. Виньон впал в имитацию Коро… У Кайботта фигуры, выполненные синей тушью, очень скучны, маленькие пейзажи пастелью восхитительны.

Ренуар. На террасе. 1881 г. Институт искусств. Чикаго

Дюран-Рюэль поглощен делами и подготовил прессу. Вольф показывал выставку своим друзьям и хвалил ее; он осведомлялся о ваших работах".[563]

Дюран-Рюэль запрашивал теперь по две тысячи франков за картины Сислея. Цены на картины Берты Моризо колебались от 500 до 1200 франков; Эдуард Мане советовал Дюран-Рюэлю повышать цены, хотя сам продавал свои собственные работы певцу Фору по сравнительно низкой цене.

По-видимому, Дюран-Рюэль не позаботился пригласить на эту выставку Сезанна, так как еще не проявлял интереса к его работам. К тому же Сезанн информировал Писсарро, что у него нет ничего готового. Но Сезанн, по всей вероятности, отказался бы присоединиться к другим, так как в 1882 году первый раз был допущен в Салон. После того как его картины снова были отвергнуты, Гильме использовал свое право, дарованное всем

членам жюри, — одна работа их учеников допускалась без обсуждения. Вследствие чего имя Сезанна сопровождалось в каталоге примечанием: „Ученик Гильме".

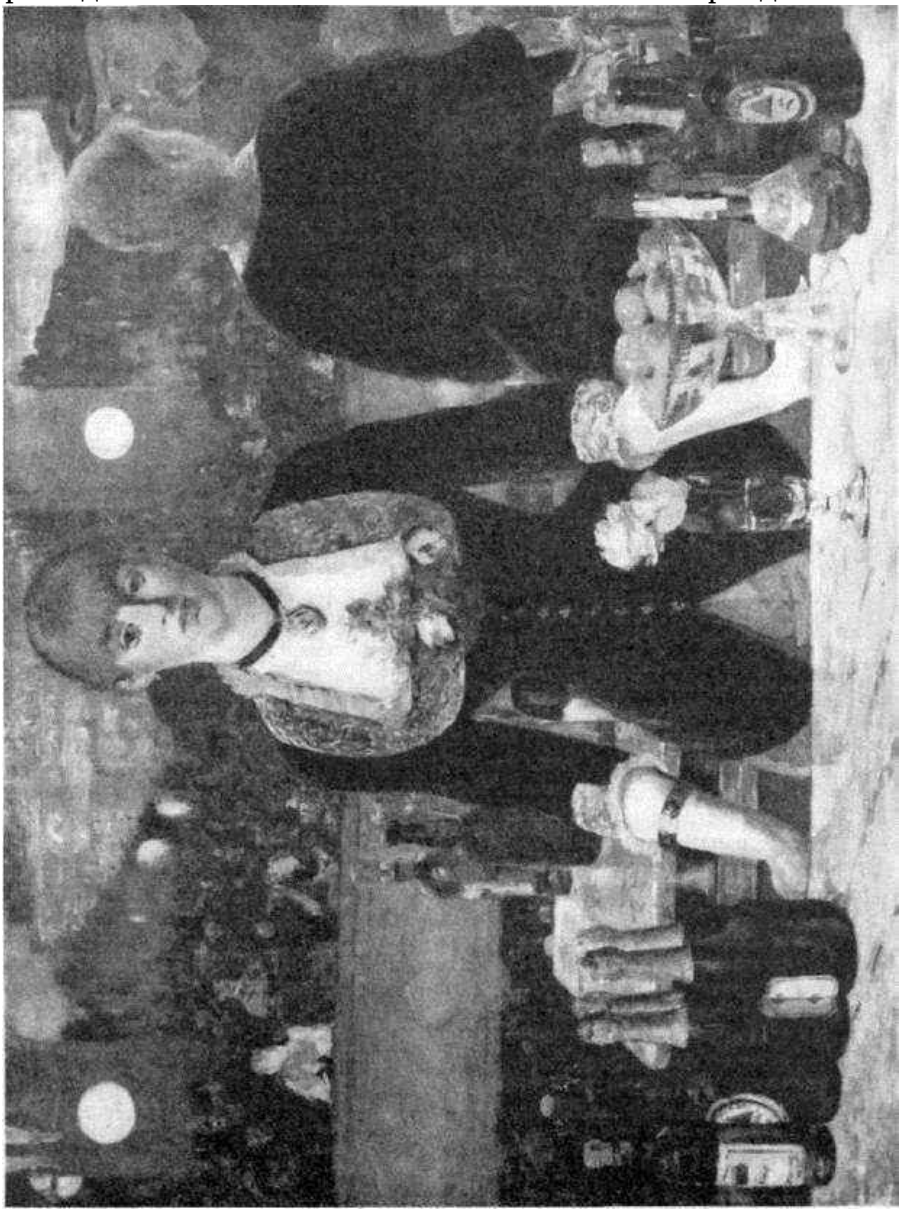
В Салоне 1882 года Мане, идущий теперь hors concurs, выставил большую картину „Бар в Фоли-Бержер", импозантную композицию, написанную с необычайной виртуозностью. Он еще раз показал силу своей кисти, тонкость наблюдений и смелость не следовать шаблону. Подобно Дега, он продолжал проявлять неизменный интерес к темам современности (он даже собирался написать машиниста на локомотиве), но подходил к ним не как холодный наблюдатель, а с горячим энтузиазмом исследователя новых явлений жизни. Кстати, Дега не любил его последнюю картину и называл ее „скучной и изощренной". „Бар в Фоли-Бержер" стоил Мане больших усилий, так как он начал жестоко страдать от атаксии. Он был разочарован, когда публика снова отказалась понять его картину, воспринимая лишь сюжет, а не мастерство исполнения.

В письме к Альберу Вольфу он не мог удержаться от того, чтобы полушутя-полусерьезно не заявить: „В конце концов я ничего не имел бы против прочесть, пока еще жив, великолепную статью, которую вы напишете после моей смерти".[564]

После закрытия Салона Мане наконец был официально объявлен кавалером Почетного легиона. Как ни велика была его радость, к ней примешивалась некоторая горечь. Когда критик Шесно поздравил его, а также передал ему лучшие пожелания графа Ньюверкерке, Мане резко ответил: „Когда будете писать графу Рьюверкерке, можете сказать ему, что я ценю его нежное внимание, но что он сам имел возможность дать мне эту награду. Он мог сделать меня счастливым, а теперь уже слишком поздно компенсировать за двадцать лет неудач…[565] "

Мане провел еще одно лето вблизи Парижа в Рюэйе, но был слишком болен, чтобы заниматься какой-нибудь увлекательной работой. Он работал пастелью и акварелью, писал очаровательные письма своим друзьям — светским дамам, приглашал навестить его и позировать для портретов. Когда осенью он вернулся в Париж, друзей встревожило его состояние. Зима не принесла улучшений. В начале 1883 года силы начали заметно покидать его и он вынужден был слечь в постель. В результате паралича левой ноге его угрожала гангрена, и, чтобы предотвратить ее, два хирурга предлагали ампутацию. Доктор Гаше, убежденный гомеопат, возражал против хирургического вмешательства и доказывал, что Мане никогда не сможет перенести жизнь на костылях. В апреле его оперировали, но ампутация уже не могла спасти ему жизнь. На смертном одре его

преследовала мысль о Кабанеле и его неизменной враждебности.



Мане. Бар в Фоли-Бержер. 1881 г. Салон. 1882 г. Институт Курто. Лондон

„У этого человека хорошее здоровье", — стонал он. Это были одни из его последних слов. Мане умер 30 апреля 1883 года.[566] „Он был более велик, чем мы думали", — скорбно признал Дега.

Печальная новость застала Моне в Живерни, куда он только что перебрался. Он бросил все и поспешил в Париж. Похороны состоялись 3 мая. Гроб несли Антонен Пруст, Клод Моне, Фантен-

Латур, Альфред Стевенс, Эмиль Золя, Теодор Дюре и Филипп Бюрти. Пруст сказал несколько прочувствованных слов. Среди присутствующих были Писсарро, Сезанн и, несомненно, Берта Моризо, потерявшая в нем больше чем шурина. Эва Гонзалес не смогла прийти, она только что родила ребенка и узнала о смерти Мане еще будучи в постели. Несколько дней спустя, 5 мая, она внезапно умерла от закупорки кровеносного сосуда. Некролог Альбера Вольфа не удовлетворил бы Мане; он был крайне сдержанным. И, действительно, Вольф считал, что из всего созданного Мане только две картины могут быть приняты в Лувр: „Умереть в пятьдесят лет, — заключал он, — оставив два прекрасных произведения, достойные того, чтобы быть помешенными среди лучших достижений французской живописи, это достаточно большая честь для художника".[567]

Вскоре, однако, можно было заметить разительную перемену в общем отношении к художнику. Цены на его картины начали расти, и меньше чем через год после его смерти была подготовлена (при неустанном содействии Берты Моризо и ее мужа) большая посмертная выставка, которая состоялась ни больше, ни меньше как в Школе изящных искусств. Официальные художники пожелали теперь иметь свою долю в растущей славе Мане.

Писсарро наблюдал это с грустью и отвращением.[568] Предисловие к каталогу выставки было написано Золя, выставка сопровождалась распродажей с аукциона всех вещей, находившихся в мастерской Мане.

„Выставка Мане прошла хорошо, — писал Ренуар Моне в январе 1884 года. — Постоянно довольно много народу, и не было той отвратительной пустоты, когда два человека прогуливаются по большому залу… Это побудило Вольфа встать в позу защитника „слабых" — революционно настроенных художников".[569] Что касается распродажи, имевшей место 4 и 5 февраля 1884 года, то, как считал Ренуар, ее результаты „превзошли все ожидания". Общая сумма достигла 116637 франков; вдова художника выкупила некоторое количество произведений и восемь приобрел Эжен Мане.[570] Альбер Вольф воспользовался всеми этими обстоятельствами, чтобы посвятить Мане новую статью; он объявил, что эта распродажа была „одним из самых прелестных безумств нашего времени", и считал, что „безумные" цены давались за „самые незначительные вещи". Со своим обычным лицемерием он восклицал: „Видит бог, я любил Эдуарда Мане, и если эта продажа обеспечит будущее его вдовы, я буду глубоко счастлив. Но сейчас, когда событие уже произошло, позвольте мне поставить все на свое место…" И

Вольф уверял, что все это были махинации ДюранРюэля — эксперта по распродаже: „Я замечал, что он тем удовлетвореннее улыбался, чем хуже была выставленная им для оценки картина". [571] Было что-то ужасно циничное в посмертной судьбе Мане, особенно непереносимое потому, что импрессионисты снова были вынуждены бороться с нищетой.

Мане. Бар в Фоли-Бержер. Деталь

Понемногу начали сказываться последствия нового удара, пережитого Дюран-Рюэлем; он больше не мог ни регулярно платить художникам, ни покупать их картины. Но он делал все возможное, чтобы удержаться на поверхности. Его тяжелое положение еще более усугублялось возрастающей активностью его единственного серьезного соперника Жоржа Пти, который в 1882 году устроил вместе с де Ниттисом „Международную выставку", тотчас же привлекшую толпы элегантной публики в его роскошные галереи.

Моне и Писсарро, на которых великолепие выставки Пти произвело большое впечатление, спрашивали даже Дюран-Рюэля, не мог ли бы он устроить очередную групповую выставку в галереях своего соперника.

Но Дюран-Рюэль, только что снявший новое помещение на бульваре де Мадлен, естественно, возражал против этого. Явно не желая больше мучиться с организацией групповой выставки,

Дюран-Рюэль решил вместо этого устроить ряд персональных выставок, хотя Сислей и Моне были против такого проекта.

В марте он открыл выставку произведений Моне (Моне жаловался, что выставка была недостаточно хорошо подготовлена), в апреле — Ренуара, в маеиюне 1883 года — Писсарро и Сислея.[572] В то же самое время он выставил ряд их картин в Лондоне и намечал также другие выставки за границей. Однако они не возбудили интереса, а так как теперь Дюран-Рюэль запрашивал более высокие цены — за многие картины свыше тысячи франков, — то не нашлось и покупателей.

Потерпев фиаско, художники снова пришли в мрачное настроение. Особенно был подавлен Моне, так как никогда раньше его работы не встречали такого безразличия. Письмо, которое он получил от Писсарро, едва ли могло утешить его. „Что же касается новостей о наших взаимоотношениях с Дюран-Рюэлем, — писал Писсарро в июне, — то я могу только строить предположения. Кроме того, трудности, с которыми нам достаются деньги, говорят о том, что положение тяжелое, все мы страдаем из-за него… Я знаю, что в отношении продажи и в Лондоне и в Париже сейчас полный застой. Моя выставка с точки зрения выручки не дала ничего… У Сислея дела еще хуже — ничего, ровным счетом ничего. Некоторые из наших картин были посланы в Бостон…[573] Идет также речь о выставке в Голландии. Вы видите, Дюран-Рюэль действительно очень активен и старается протолкнуть нас любой ценой… Конечно, я слышу, как другие торговцы, маклеры и спекулянты говорят: „Он протянет не больше недели", но эти разговоры идут уже несколько месяцев. Будем надеяться, что это просто тяжелый этап…[574]

Когда многочисленные попытки Дюран-Рюэля не принесли плодов, художники еще раз испытали лихорадочную неопределенность. Они снова должны были занимать деньги, если было где их занять, терять дни и недели, гоняясь за возможными покупателями, просить друзей приобрести их картину на унизительных условиях, полагаться на щедрость Кайботта и некоторых других и самое страшное, — работать, не имея душевного покоя. Сверх того, большинство из них испытывало глубокое неудовлетворение от своей работы.

Писсарро, оставивший Понтуаз ради Осни, где к нему присоединился Гоген, находился в нерешительности. Комплименты, полученные им на его выставке в мае 1883 года, не рассеяли его сомнений.

„Наиболее ценные для меня похвалы, — писал он своему сыну Люсьену, — исходили от Дега, который сказал, что он счастлив видеть, как мои работы становятся все более и более

чистыми. Гравер Бракмон, ученик Энгра, заявил, а возможно так и думал, что в работах моих видна растущая сила. Я спокойно буду идти избранным путем и постараюсь сделать все, что смогу. В глубине души я лишь смутно ощущаю, хорошо ли то, что я делаю, или нет. Меня очень беспокоит шероховатость и грубость моего исполнения; я бы хотел обрести более гладкую технику ив то же время сохранить прежнюю силу.[575]

Ренуар. Женщина с муфтой. Рисунок. Музей изобразительных искусств им. Пушкина. Москва

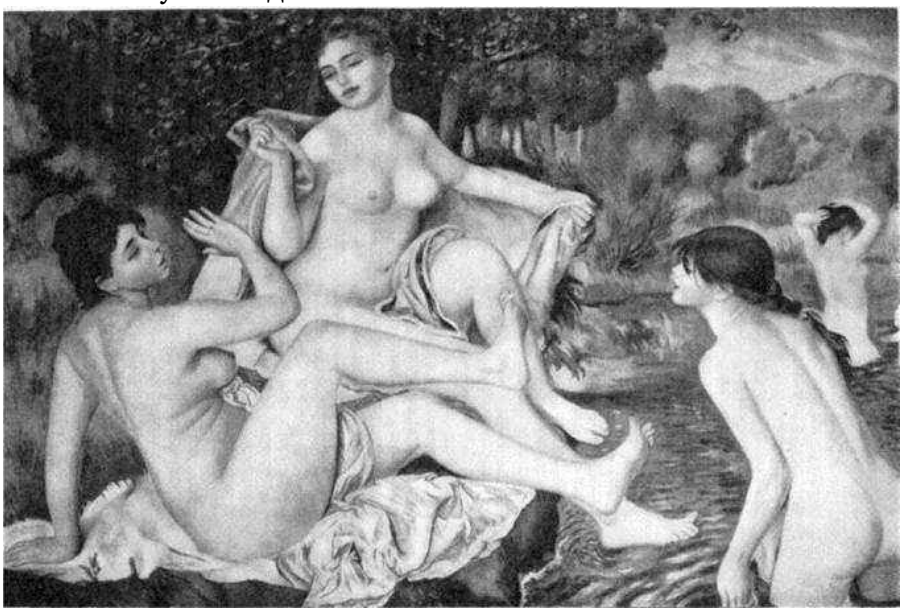
Он чувствовал себя печальным, плоским и тусклым рядом с блестящим Ренуаром.

Ренуара в это время в не меньшей мере одолевали сомнения. Изучение Рафаэля и помпейских фресок произвело на него большое впечатление, и он начал задумываться, не слишком ли он пренебрегал рисунком. „Около 1883 года, — признавался он впоследствии, — в моем творчестве произошло что-то вроде перелома. Я достиг конца импрессионизма и пришел к заключению, что не умею ни писать, ни рисовать. Одним словом, я зашел в тупик".[576]

Он уничтожил ряд своих полотен и взялся за работу с намерением приобрести мастерство, которое у него, по его мнению, отсутствовало. Обратившись к линии как дисциплинирующему началу, он стал упрощать формы за счет цвета. Ища по временам простую линию, по временам изысканную, он пытался заключить трепещущие формы в строгие контуры. При этом ему не всегда удавалось полностью избежать опасности жесткости и сухости.

За руководством Ренуар снова обратился к работам мастеров прошлого, к музею. Он вспомнил, как Коро однажды говорил ему, что никогда нельзя быть уверенным в том, что делаешь на открытом воздухе, что всегда нужно еще раз пересмотреть все в мастерской. Он начал понимать, что, работая на пленере, был слишком занят явлениями света, чтобы уделять достаточное внимание другим проблемам. „Работая непосредственно на природе, — утверждал он, — художник доходит до такого момента, когда замечает лишь эффекты света, когда уже перестает компоновать и быстро впадает в монотонность".[577] Так велико было его разочарование в своих прежних достижениях, что его охватила подлинная ненависть к импрессионизму. В виде протеста он написал несколько картин, в которых каждая деталь, включая листья деревьев, была сначала тщательно нарисована на холсте, прежде чем он взял кисти и добавил цвет. Но в то же самое время он жаловался, что потерял много времени, работая в мастерской, и жалел, что не следует примеру Моне. Стремясь примирить эти противоположные концепции, он три года трудился над большим полотном „Купальщицы", в котором пытался избежать импрессионизма и восстановить связи с XVIII веком; и в самом деле, он основывался на композиции барельефа Жирардона.[578] Он также написал ряд обнаженных фигур и три больших панно с танцующими парами, для которых ему

позировала молодая натурщица Сюзанна Валадон, обычно работавшая у Пюви де Шаванна.



Ренуар. Купальщицы. 1884–1887 гг. Выставка у Пти 1887 г. Частное собрание. Филадельфия

Подобно Ренуару, Моне тоже был разочарован в своих работах и во время внезапного приступа неудовлетворенности уничтожил несколько полотен; впоследствии он пожалел о своем поступке. Моне начал перерабатывать многие из своих последних картин, постоянно стремясь улучшить их, и в письме к ДюранРюэлю жаловался: „Мне все труднее и труднее достичь удовлетворения и я уже, кажется, близок к помешательству. Ведь то, что я делаю сейчас, не хуже и не лучше того, что я делал раньше. Но факт тот, что сейчас мне просто труднее дается то, что прежде я делал с легкостью"[579].

В декабре 1883 года Моне и Ренуар вместе отправились в кратковременную поездку на Лазурный берег в поисках новых мотивов (по дороге они встретили Сезанна, по-видимому, в Марселе). Моне был тотчас же захвачен красотой голубых и розовых красок. Он решил вернуться туда в начале будущего года, но предусмотрительно попросил Дюран-Рюэля не открывать никому его планов, откровенно объясняя: „Насколько мне было приятно путешествовать с Ренуаром как туристу, настолько мне было бы стеснительно совершить с ним такую поездку в целях работы. Я всегда лучше работал один и согласно своим личным впечатлениям".[580] Прежняя солидарность в работе исчезла. Разлад между художниками уже не был вопросом личного

антагонизма, они покидали общую почву и продолжали поиски в различных направлениях.

Кажется символическим, что многие художники обосновались теперь вдали от Парижа и, таким образом, встречи их стали менее частыми. В 1883 году Моне поселился в Живерни, где он жил с госпожой Гошеде, которой суждено было стать его второй женой. В Живерни Сена, деревья и особенно сад при доме Моне давали большое разнообразие мотивов. Год назад Сислей обосновался по другую сторону Парижа, в Сен-Мамме, неподалеку от Море, вблизи канала Луэн, Сены и леса Фонтенбло.

В 1884 году Писсарро снял дом в Эраньи, в три раза дальше от Парижа, чем Понтуаз. Сезанн оставался на юге все более длительные периоды времени, работая в Эксе, особенно часто в поместье отца Жа де Буффан, либо в окрестных городках и деревушках. Для того чтобы хоть как-то поддерживать связь, художники и их друзья, такие, как Дюре, Малларме, Гюисманс и др., решили встречаться в Париже по крайней мере раз в месяц на „обедах импрессионистов", но эти собрания редко бывали полными. Сезанн не мог приезжать, а Писсарро зачастую не имел возможности собрать необходимые на дорогу деньги.

На этих обедах Дега, по-видимому, был менее занимателен и более брюзглив, чем прежде. Он пережил период разочарования и теперь, достигнув пятидесяти лет, считал себя чуть ли не стариком. Объясняя свое настроение, он писал другу: „Бывают моменты, когда человек как бы захлопывает за собой дверь, чтобы укрыться от всех, не только от друзей. Отрезаешь все вокруг и, оставшись совершенно один, гаснешь и, наконец, убиваешь себя из отвращения. У меня было так много планов, и вот я загнан в тупик, бессилен. Более того, я потерял нить. Мне всегда казалось, что впереди есть еще время, что я еще сделаю все, чего не сделал, все, что мне помешали сделать. В самые трудные времена, невзирая на болезнь глаз, я никогда не терял надежды в один прекрасный день взяться за это. Я складывал все свои планы в шкаф, ключ от него всегда был со мной, а теперь я потерял этот ключ. Наконец, я чувствую, что не смогу стряхнуть с себя оцепенение, в котором нахожусь сейчас. Я буду стараться занять себя, как говорят те, кто ничего не делает, и это все".[581]

Дега провел лето 1884 года в Мениль-Гюбер с Вальпинсонами, работая над большим скульптурным портретом их дочери Гортензии, который был уничтожен во время отливки.

Ренуар продолжал вести кочевой образ жизни, много путешествуя и постоянно навещая в Варжмоне своих новых друзей Бераров. Это из Ларош-Гюйона, где он проводил лето 1885

года (и куда к нему приезжал Сезанн перед тем как навестить Золя в Медане), Ренуар сообщил Дюран-Рюэлю, что наконец нашел тот новый стиль, который удовлетворяет его: „Я обратился, и это хорошо, к старой живописи — нежной и легкой… Тут нет ничего нового, но это продолжение искусства XVIII века".[582]

Моне тем временем, тоже часто путешествуя в поисках новых сюжетов, работал в противоположном направлении, усиливая звучание своих красок и более энергично моделируя формы. Сислей пытался обновить свой стиль тем же путем. Что касается Писсарро, то он все еще продолжал пребывать в нерешительности.

Писсарро провел осень 1883 года в Руане, где Мюрер открыл отель. Гоген объявил, что присоединится к ним, объясняя Писсарро, что поскольку город полон богатыми людьми, их можно легко убедить приобрести несколько картин. Решив в конце концов бросить банк для того, чтобы „писать каждый день" (решение это подсказал кризис), Гоген перебрался в Руан со своей женой датчанкой и пятью детьми.

„Гоген очень беспокоит меня, — писал Писсарро своему старшему сыну, — он такой ужасный торгаш, во всяком случае в своих делах. У меня не хватает духу сказать ему, насколько эта позиция ложна и бесперспективна. Правда, у него большие потребности, семья его привыкла к роскоши, но все равно такая позиция может только повредить ему. Это не значит, что мы не должны пытаться продавать, но я считаю потерей времени думать

только о продаже; человек забывает о своем искусстве и преувеличивает собственное значение".[583] Кроме того, Писсарро предстояла неприятная задача объявить Гогену, что он, Моне и Ренуар решили не устраивать новой выставки в 1884 году. Он понимал, что Гогену еще предстояло сделать себе имя и что это решение явится для него ударом. Гогену вскоре суждено было утратить свои иллюзии в отношении Руана. Не имея возможности продать что-либо, он жил на свои сбережения и вскоре увидел, как быстро они истощились. Жена его, несчастная, потерявшая почву под ногами женщина, не могла привыкнуть к мысли, что муж из процветающего дельца превратился в непризнанного художника.

Писсарро хотел предостеречь своего друга. „Скажите Гогену, — писал он в августе 1884 года Мюреру, — что после тридцати лет занятий живописью… я бедствую. Пусть об этом не забывает младшее поколение!"[584]

К концу года госпожа Гоген, с избытком хлебнув этой жизни, попыталась убедить мужа поехать вместе с ней и детьми в Данию, где они могли пожить у ее родителей. Втайне она, вероятно, надеялась, что ее родным удастся уговорить Гогена вернуться к карьере дельца. Гоген неохотно согласился уехать в Копенгаген. По-видимому, Гоген рассчитывал, что его работами заинтересуется Дюран-Рюэль, но после того, что ему сказал Писсарро, вынужден был проститься с этой надеждой. По существу, Дюран-Рюэль находился все время на грани разорения. Впоследствии он признавался, что в 1884 году задолжал свыше миллиона франков.[585] „Как бы я хотел уехать и жить в пустыне!" — восклицал он. Не раз приходилось ему говорить своим художникам: „Мне очень тяжело оставлять вас без гроша, но в данный момент у меня нет ничего. При этом я еще вынужден встречать беду улыбкой и делать вид, что почти богат".[586]

Остальные торговцы делали все, что могли, чтобы довершить разорение Дюран-Рюэля. Они, например, угрожали скупить все картины импрессионистов, какие смогут, и затем продать их без рам в отеле Друо. Это мероприятие имело своей целью обесценить его огромную коллекцию. В конечном счете его противники, не осмеливаясь прибегнуть к таким крайним мерам, пытались дискредитировать Дюран-Рюэля, обвинив его в подделках. Однако он сумел оправдаться и доказать, что явился жертвой интриг.[587]

Нет ничего удивительного в том, что в этих обстоятельствах Дюран-Рюэль, когда художники обращались к нему за такой необходимой им помощью, зачастую не мог предложить им ничего, кроме обещаний. Однажды Ренуар искренне предложил, чтобы Дюран-Рюэль пожертвовал его картинами, если это может помочь ему, обещая снабдить его новыми и еще лучшими. Однако торговец отклонил это предложение, решив в своих собственных интересах и в интересах художника не сбивать на них цену.

Мисс Кассат делала все, что могла, чтобы облегчить критическое положение, — она, кажется, даже одолжила деньги Дюран-Рюэлю. Кроме того, она не только покупала картины для себя и своих родных (ее брат занимал высокий пост в Пенсильванской железнодорожной компании), но также старалась заинтересовать работами своих коллег американских друзей и знакомых; прежде всего Хевмайеров в Нью-Йорке, затем Штилманов и Уайтморов.

Писсарро оставлял у нее картины, которые она показывала и пыталась продать гостям, приходившим на чашку чая, или же посылала покупателей непосредственно в мастерские художников. Но однажды, когда она посоветовала кому-то посетить Дега, он так отозвался о ее творчестве, что она была глубоко потрясена и в течение нескольких лет избегала встреч с ним.[588]

По-видимому, в связи с этими безнадежными обстоятельствами, когда не предвиделось никаких улучшений, Моне в 1885 году решил участвовать в „Международной выставке" у Пти. Дюран-Рюэль, естественно, не одобрил перехода Моне в лагерь его самого опасного соперника; Моне же доказывал, что всем художникам следовало бы развязаться со своим торговцем. Восхищаясь мужеством Дюран-Рюэля и его преданностью, Моне в то же время чувствовал, что публика не доверяет Дюран-Рюэлю, потому что только он один занимается

продажей картин импрессионистов. Установив связь с другими торговцами, он надеялся убедить публику, что импрессионизм не был просто причудой Дюран-Рюэля. Ренуар вскоре последовал примеру Моне, а Сислей и Писсарро согласились с его доводами.

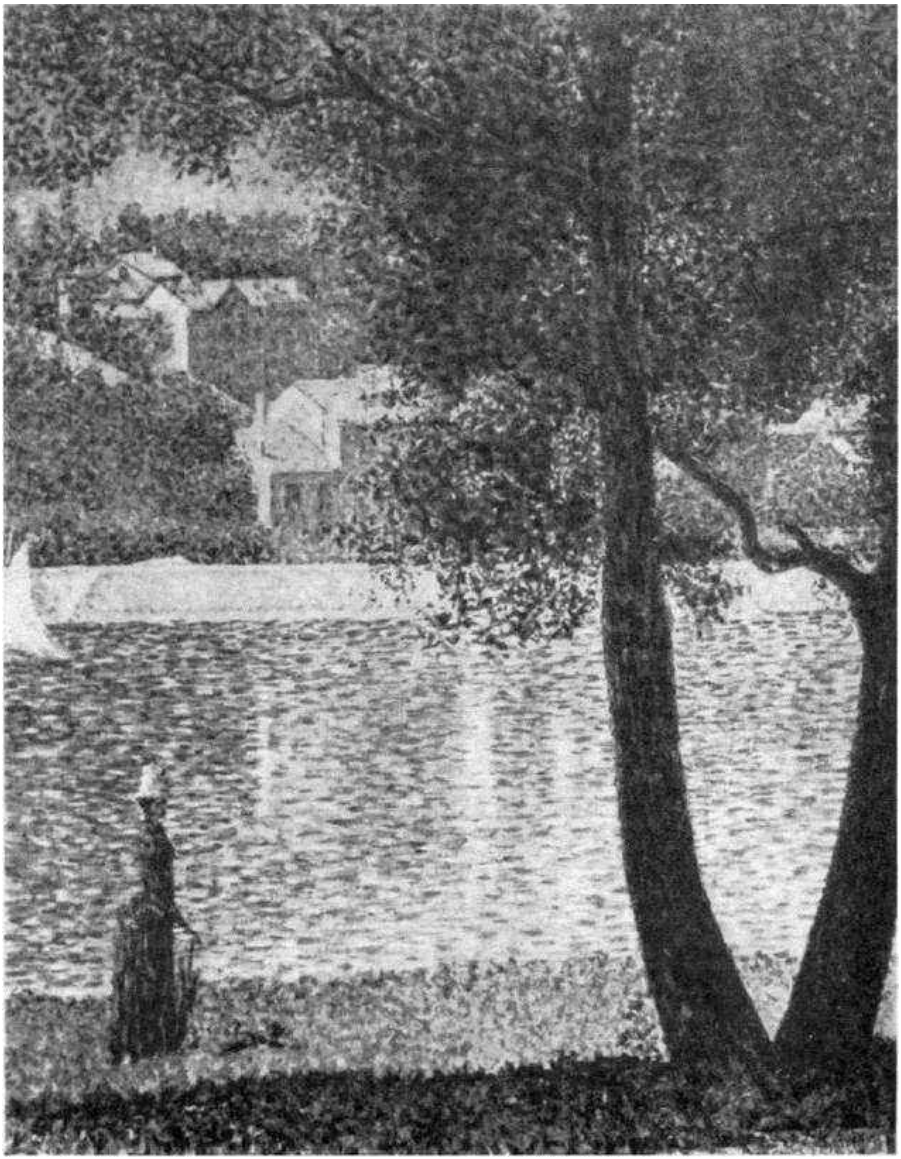
Писсарро, не имея возможности существовать на то, что давал ему ДюранРюэль, часто вынужден был проводить целые недели в Париже, бегая от одного мелкого торговца к другому и делая отчаянные попытки продать несколько работ. Спрос был небольшой, если бывал вообще. Иногда Портье, в прежние времена связанный с Дюран-Рюэлем, покупал небольшую картинку или гуашь. Бенье, другой торговец, возражал против и так уже низких цен Писсарро; однако в это же время молодой служащий большой галереи Буссо и Валадона голландец Тео Ван-Гог начал делать все возможное, стараясь заинтересовать своих хозяев картинами импрессионистов.

Когда осенью 1885 года Дюран-Рюэль получил приглашение от „Американской ассоциации искусства" организовать большую выставку в Нью-Йорке, он ухватился за эту возможность с решимостью отчаяния. Но художники не выказали большой уверенности. Почему американцы должны были проявить больше понимания и симпатии, чем их соотечественники? Ив то время как ДюранРюэль собирался отобрать триста лучших их работ, они начали обсуждать возможность новой групповой выставки. С 1882 года еще не было ни одной. В декабре 1885 года Писсарро обратился к Моне: „В последнее время идет много разговоров о выставке, — писал он, — она обсуждается со всех сторон. Я заходил к мисс Кассат… С первых же слов мы заговорили о выставке. Не можем ли мы договориться о ней? Все мы — Дега, Кайботт, Гийомен, Берта Моризо, мадемуазель Кассат и двое-трое других — составили бы превосходную основу выставки. Вся трудность состоит в том, чтобы прийти к соглашению. Я думаю, что в принципе мы не должны устраивать только нашу самостоятельную выставку, я имею в виду клиентов Дюран-Рюэля. Выставка должна быть устроена по инициативе художников и своим видом должна об этом свидетельствовать. Что вы скажете?"[589]

В мастерской Гийомена незадолго до этого он познакомился с Полем Синьяком, который тотчас же представил ему своего товарища Жоржа Сёра. В разговорах с этими молодыми людьми, принадлежащими к поколению его сына Люсьена, Писсарро обрел новые концепции и нашел новый конструктивный элемент, который он искал. В их теориях он нашел научные методы, дающие возможность управлять своими ощущениями и заменять интуитивный подход к природе строгим соблюдением законов

цвета и контрастов.

Сёра и Синьяк встретились всего лишь год назад, в 1884 году, когда жюри Салона сделало очередную попытку задушить все, что не было ортодоксальным, и когда сотни отвергнутых художников собрались вместе и основали „Общество независимых художников". Эта новая ассоциация, сознательно или несознательно присвоившая название, под которым несколько лет выставлялись импрессионисты, торжественно обещала устраивать регулярные выставки без вмешательства какого бы то ни было жюри. Так, спустя более двадцати лет после „Салона отверженных", наконец было основано постоянное учреждение, которое выступило против обид, чинимых жюри, и открыло двери всем без исключения художникам.



Сёра. Сена в Курбевуа. 1885 г. Частное собрание. Париж

На собраниях, где вырабатывался устав ассоциации и где председательствовал Одилон Редон, Сёра и Синьяк впервые заговорили друг с другом.[590] Поль Синьяк очень рано увлекся искусством. Он копировал произведения Мане и в 1879 году, когда ему было пятнадцать лет, на четвертой выставке импрессионистов начал копировать наброски Дега. Но Гоген выставил его за дверь со словами: „Здесь не делают копий, сударь!"[591]

В двадцать один год Синьяк был горячим поклонником Моне,

к которому он обращался за советом после персональной выставки Моне 1880 года в „La Vie Moderne". В первом „Салоне независимых" в 1884 году Синьяк выставлял пейзажи, в которых сильно чувствовалась его зависимость от избранного им самим учителя.

Синьяк был поражен, когда обнаружил в картине „Купание", выставленной Сёра, методическое разделение элементов — света, тени, локального цвета и взаимодействия красок, а также их подлинное равновесие и соразмерность. Однако картина была выполнена в красочной гамме, напоминающей палитру Делакруа и сочетающей чистые и земляные краски. Хотя один из критиков связал попытки Сёра с Писсарро, нельзя быть уверенным в том, что в то время Сёра вообще что-либо знал о Писсарро. Это Синьяк направил внимание Сёра на импрессионистов и вынудил его отказаться от земляных красок.

Сёра, четырьмя годами старше Синьяка, несколько лет проучился в Школе изящных искусств, в мастерской ученика Энгра Анри Лемана, который внушил ему фанатическую преданность своему учителю. И все же, копируя рисунки Энгра и соблюдая культ классической линии, Сёра также тщательно анализировал живопись Делакруа, с жадностью читал работы братьев Гонкур и изучал научные трактаты Шеврейля, чьи теории гармонии цвета интересовали еще Делакруа. Это навело его на мысль примирить искусство с наукой, мысль, характерную для общего направления времени, стремящегося интуицию заменить знанием и применить результаты неустанных исследований ко всякому роду деятельности. Воспользовавшись открытиями Шеврейля и других ученых, Сёра ограничил свою палитру шеврейлевским кругом четырех основных цветов и промежуточных тонов. Синий, фиолетово-синий, фиолетовый, фиолетово-красный, красный, красно-оранжевый, оранжевый оранжево-желтый, желтый, желто-зеленый, зеленый, зелено-синий и снова синий. Эти цвета он смешивал с белым, но чтобы гарантировать господство яркого света, цвета и гармонии, он никогда не смешивал эти краски между собой. Вместо этого он предпочитал использовать мелкие точки чистого цвета, помещенные близко друг к другу так, чтобы они смешивались оптически, то есть в глазу зрителя, находящегося на соответствующем расстоянии. Этот метод он называл „дивизионизмом"[592].

Он заменил „беспорядочность" мазков импрессионистов тщательным размещением аккуратно наложенных точек, что сообщало его работам известную строгость, атмосферу покоя и устойчивости. Отказавшись от непосредственного выражения

ощущений, провозглашаемого импрессионистами, не оставляя ничего случайного, он нашел в соблюдении законов оптики новое дисциплинирующее средство, возможность новых достижений.

Если небольшие подготовительные этюды маслом, выполненные еще в технике импрессионистов, Сёра писал на пленере, то свои большие полотна он писал в мастерской. В картинах этих он, в противоположность импрессионистам, не стремился удержать ускользающие впечатления, а старался превратить все, что он видел на месте, в строго рассчитанную гармонию линий и красок. Отбрасывая несущественное, подчеркивая контуры и структуру, он отказывался от чувственной прелести, которая привлекала импрессионистов, и непосредственные ощущения приносил в жертву чуть ли не суровой стилизации.[593] Он уже не стремился запечатлеть вид пейзажа в определенный час, он пытался зафиксировать его силуэт в течение целого дня".[594]

Когда Сёра в 1885 году встретился с Писсарро, он уже целый год работал над новой композицией „Воскресная прогулка на Гранд-Жатт",[595] в которой подытожил все свои концепции.

Писсарро тотчас же был захвачен теориями и техникой Сёра и без всякого колебания принял его взгляды. В письме к Дюран-Рюэлю он объяснял, что отныне хочет „найти научным путем современный синтез, основанный на теории цветов, открытой Шеврейлем, на экспериментах Максуэлла и вычислениях О. Н. Руда,[596] заменить смесь пигментов оптической смесью, другими словами — разложить цвета на их составные элементы, поскольку этот тип смеси дает большую яркость света, чем та, которую дает смесь пигментов".

И с характерной для него скромностью Писсарро утверждал: „Господин Сёра, художник, обладающий весьма большими достоинствами, первый подал эту идею и после тщательных исследований применил на практике свою научную теорию. Я лишь последовал за ним…"[597]

Присоединившись к Сёра и Синьяку, Писсарро начал считать своих прежних товарищей „романтическими импрессионистами", подчеркивая таким образом принципиальную разницу между ними и новой группой „научных импрессионистов".

1836
ВОСЬМАЯ И ПОСЛЕДНЯЯ ВЫСТАВКА ИМПРЕССИОНИСТОВ
ПЕРВЫЙ УСПЕХ ДЮРАН-РЮЭЛЯ В АМЕРИКЕ
ГОГЕН И ВАН-ГОГ

Берта Моризо и ее муж Эжен Мане в начале 1886 года взяли на себя труд посетить своих друзей и начать переговоры о новой групповой выставке; Писсарро уже раньше советовался с мисс Кассат и Моне.

Задача эта была особо сложной, потому что на этот раз не только стоял вечный вопрос о Дега и его окружении, но налицо было также требование Писсарро допустить к участию в выставке Сёра и Синьяка, требование, не встретившее сочувствия. Кроме того, Дега настаивал, чтобы выставка была открыта с 15 мая по 15 июня, то есть одновременно с официальным Салоном, а остальным это казалось абсурдом. В феврале дела окончательно зашли в тупик, и Берта Моризо и Моне, казалось, потеряли надежду.

Гийомен попытался стать посредником между различными партиями. Трудность для него, так же как для Писсарро, заключалась в том, что если отпадут Дега, мисс Кассат и Берта Моризо, то не останется почти никого, кто бы мог внести вперед необходимые деньги и пожертвовать ими в случае возможных потерь. Когда вновь начались обсуждения, они вскоре сконцентрировались на вопросе: допускать или нет большую картину Сёра „Гранд-Жатт".

В начале марта Писсарро написал своему сыну Люсьену о недоразумениях, которые произошли у него с братом Мане: „… вчера у меня была яростная схватка с господином Эженом Мане по поводу Сёра и Синьяка. Присутствовал Синьяк, а также Гийомен. Можешь быть спокоен, я как следует оборвал Мане, что, конечно, не понравится Ренуару. Так или иначе, но дело вот в чем: я объяснял господину Мане, который, по-видимому, не понял ничего из того, что я сказал, что Сёра может предъявить что-то новое, чего эти господа, невзирая на свой талант, не могут оценить; лично я убежден в прогрессивном характере его искусства, и со временем оно наверняка даст необыкновенные

результаты. Кроме того, я не обращаю внимания на оценки художников, независимо от того, кто они. Я не согласен с необдуманными мнениями „романтических импрессионистов", в чьих интересах подавлять новые тенденции. Я принимаю вызов, вот и все. Но еще прежде, чем что-либо совершено, они хотят подтасовать карты и все испортить. Господин Мане был вне себя! Я не успокоился. Они все действуют закулисно, но я не сдаюсь. Дега во сто раз лояльнее. Я сказал Дега, что картина Сёра очень интересна. — „Я это и сам заметил, Писсарро, только уж очень она большая".

Ну, а если Мане ничего в ней не видит, тем хуже для него. Это просто означает, что в ней есть нечто очень ценное, но это ценное ускользает от него. Посмотрим. Господин Эжен Мане хотел бы помешать Сёра показать его фигурную композицию „Гранд-Жатт". Я протестовал против этого и сказал Мане, что мы не хотим идти ни на какие уступки и если мало места, то мы уменьшим количество наших картин. Мы запрещаем кому бы то ни было навязывать нам свой вкус в отборе произведений. Но, вероятно, все как-нибудь уладится".[598]

В конце концов было решено, что Писсарро и его друзья будут выставляться в отдельной комнате. Кроме картин Писсарро, Сёра и Синьяка, в этой комнате должны были появиться первые картины сына Писсарро Люсьена, следовавшего по пути своего отца и Сёра.

Среди других участников выставки был Гоген, который в 1885 году возвратился в Париж, после того как провел в высшей степени неудачный год в Копенгагене. Там он пытался представлять несколько крупных фирм, но потерпел неудачу. Устроил выставку, которая спустя несколько дней была закрыта по приказу Академии; положительные отзывы в газетах были задержаны, оппозиция была настолько яростной, что ни один окантовщик не осмеливался делать ему рамы из опасения потерять клиентов. Оставив жену с четырьмя детьми в Дании он в конце концов вернулся во Францию со старшим сыном Кловисом, который вскоре серьезно заболел. Вследствие этого Гогену пришлось наняться расклейщиком афиш. Вскоре он сам вынужден был провести несколько месяцев в госпитале. Поместив Кловиса в пансион, он в конце концов умудрился уехать на побережье Нормандии, по-видимому, продав несколько картин из своей коллекции. На побережье он встретился с Дега и поссорился с ним. Возможно, что, подобно Писсарро, Дега возражал против стремления Гогена как можно скорее завоевать успех, потому что впоследствии Гоген говорил: „А на Дега я не обращаю никакого внимания, я не собираюсь истратить жизнь, копаясь с одной

деталью в течение пяти сеансов. Если исходить из цен на масло, это получается слишком дорого".[599]

Несмотря на невероятные трудности, Гоген упрямо продолжал работать, и к новой выставке у него был готов ряд картин. Гоген представил художникам своего друга и бывшего коллегу по банку Шуффенекера. Берта Моризо и ее муж дали согласие допустить на выставку его работы.

Неизвестно, заставило ли Моне отказаться от участия в выставке включение Гогена и Шуффенекера, но вернее всего, что это решение было подсказано ему участием Сёра и Синьяка. Кайботт встал на сторону Моне. После некоторого колебания Ренуар тоже сообщил, что не будет принимать участия, следом за ним отказался присоединиться к остальным и Сислей. Моне и Ренуар решили вместо этого выставляться на „Международной выставке" у Пти, так же как и Рафаэлли. Рафаэлли, бесспорно, понял, что импрессионисты не заинтересованы в его участии и, со своей стороны, тоже, видимо, счел их общество компрометирующим. Дега, наконец, отказался от Рафаэлли и на этот раз охотно, так как теперь его никто об этом не просил. „Открытие состоится 15-го, — сообщал Дега в начале мая Бракмону. — Все происходит в страшной спешке. Вы знаете, что условие не выставляться в Салоне остается в силе. Вы не выполнили этого условия, но как обстоит дело с вашей женой? Моне, Ренуар, Кайботт и Сислей еще ничего не ответили. У меня сейчас нет времени объяснять, где мы нашли средства на расходы. Если входная плата не покроет этих расходов, все участники будут обходить публику с тарелкой. Помещение не так велико, как хотелось бы, но расположено замечательно. Это второй этаж „Мезон Доре" на углу улицы Лафитт. Фирма Яблочкова предложила нам оборудовать электрическое освещение".[600]

Из друзей Дега принимали участие в выставке только госпожа Бракмон, мисс Кассат, Форан, Руар, Тилло и Зандоменеги. К ним присоединился новичок — Одилон Редон.

В качестве еще одного новичка участвовала графиня де Рамбюр, чьи произведения, как говорил критик Феликс Фенеон, „не осмелились упомянуть в каталоге".

В то время как художники деятельно готовились к восьмой выставке, Дюран-Рюэль собрал триста картин, которые намеревался везти в Америку. Писсарро удалось убедить его включить несколько работ Синьяка и Сёра; последний вручил торговцу свое „Купание", выставлявшееся в первом „Салоне независимых". В марте 1886 года Дюран-Рюэль отбыл в Нью-Йорк с очень хорошим подбором картин из своей большой коллекции.

[601] От успеха этого предприятия зависело не только его собственное будущее, но в какой-то мере и будущее опекаемых им художников.

Тогда как выставка Дюран-Рюэля в Нью-Йорке была названа „Работы маслом и пастелью импрессионистов Парижа", сами художники еще раз изгнали слово „импрессионизм" со своих афиш и назвали свою выставку „Восьмая выставка картин".

Она должна была длиться с 15 мая по 15 июня (время, выбранное Дега) и помещалась над рестораном „Мезон Доре", в здании, стоящем на углу улицы Лафитт и Итальянского бульвара. [602]

Дега выставил две пастели, изображающие женщин в шляпной мастерской (Мери Кассат иногда позволяла ему сопровождать себя, когда ходила примерять шляпы), и серию, состоящую из семи пастелей, озаглавленную „Серия обнаженных женщин — купающихся, моющихся, вытирающихся, причесывающих волосы или сидящих за туалетом в то время, как их причесывают". В этих пастелях он попытался подойти к изображению обнаженных с совершенно новой точки зрения. „До сих пор, — объяснял он, — обнаженная модель всегда изображалась в позах, предполагающих присутствие зрителей". Вместо того, чтобы показывать обнаженные модели сознающими свою наготу и в позах, выбранных художником, Дега предпочитал наблюдать их естественную обнаженность — „как бы подсматривая в замочную скважину".[603] Он установил в мастерской ванны и тазы и наблюдал, как его натурщицы занимались купанием и уходом за собой.

Писсарро, Гийомен и Гоген выставили каждый около двадцати картин и пастелей. Работы Писсарро были характерны для его новой манеры; среди работ Гогена были некоторые, сделанные в Руане, Нормандии, Бретани, а также в Дании. Берта Моризо выставила двенадцать картин и ряд акварелей и рисунков. Сёра тоже послал несколько рисунков, ряд пейзажей, написанных в Гранкане, где в 1885 году он провел несколько летних месяцев, и свою большую картину „Гранд-Жатт", иератическую и обобщенную композицию, изображающую воскресную публику, расположившуюся на лужайках и под деревьями на островке Гранд-Жатт в Аньере, неподалеку от Парижа.

Среди гуляющих в тени людей выделялась дама в синем платье, держащая на привязи маленькую обезьянку.

Новая выставка уже заранее вызвала любопытство, возбужденное слухами, касающимися большой композиции Сёра. Джорджу Муру рассказал один из его друзей, что там была

огромная картина, написанная тремя красками: светложелтой — солнце, коричневой — тени и все остальное небесно-голубого цвета. Кроме того, говорили, что там была дама с мартышкой, хвост которой был свернут кольцом, и что длина этого хвоста равнялась трем ярдам.

Мур поспешил на открытие выставки, и хотя картина не совсем соответствовала описанию, там действительно была мартышка и достаточное количество других странностей, чтобы оправдать хохот, „шумный хохот, утрированный для того, чтобы как можно больше обидеть".[604]

Впоследствии Синьяк вспоминал, что в день открытия выставки друг Мане Стевенс „непрерывно носился взад и вперед между „Мезон Доре" и соседним кафе Тортони, вербуя своих приятелей, потягивающих пиво на знаменитой террасе; он приводил их взглянуть на картину Сёра, чтобы показать, до чего дошел его друг Дега, приветствуя подобные ужасы.

Дега. Шляпная мастерская. Ок. 1882 г. Институт искусств. Чикаго

Он бросал деньги на турникет, даже не ожидая сдачи, так спешил привести завербованные им силы".[605] Выставка, на которой импрессионизм был представлен лишь Бертой Моризо, Гийоменом и Гогеном, вызвала много дискуссий. В то время как некоторые посетители были шокированы обнаженными женщинами Дега и объявляли их непристойными,[606] большая часть публики была заинтригована и забавлялась работами Сёра и его последователей; работы эти висели в слишком узкой комнате, где их трудно было смотреть. Немногие признавали исключительную оригинальность этих картин, и когда бельгийский поэт Верхарн с восторгом говорил о них некоторым художникам, они хохотали и осыпали его насмешками.[607]

Общему смятению способствовал еще тот факт, что публика и критики не могли отличить друг от друга Сёра, Синьяка и обоих Писсарро. Необычность картин, созданных этими различными художниками, работающими идентичной палитрой и опирающимися на общий метод, была слишком поразительна для того, чтобы посетители могли обращать внимание на тонкие индивидуальные отличия.

„Гранд-Жатт" Сёра, занимающая в комнате центральное место, лиризм Синьяка и наивная строгость Камилла Писсарро игнорировались, и критики заявили, что новый метод окончательно уничтожил индивидуальность художников, применявших его. Джордж Мур вначале даже решил, что это какая-то мистификация и, поскольку картины висели низко, вынужден был встать на колени и внимательно изучать полотна, прежде чем смог отличить работы Писсарро от Сёра.[608]

Критики, не склонные к внимательному исследованию, поспешили встретить это новое искусство своими обычными остротами. Но даже серьезные свободомыслящие авторы не могли скрыть своего неодобрения, видя в этих работах только „упражнения вычурных виртуозов".[609]

Новый друг Писсарро, романист Октав Мирбо, дошел даже до того, что усомнился в искренности Сёра. Его отношение, по-видимому, было типично для тех немногих поклонников, которых приобрел Писсарро после тридцати лет занятий живописью. Никто не желал следовать за ним по новому пути, который он избрал. Казалось, ему придется начинать борьбу сначала в окружении людей, годившихся ему в сыновья.

Так обстояли дела, когда Дюран-Рюэль вернулся в Париж спустя несколько дней после закрытия выставки в „Мезон Доре". В

художественных кругах тотчас же начали циркулировать различные слухи. Некоторые утверждали, что ему сверхъестественно повезло и он составил в Америке состояние, другие говорили, что он занялся там опасными делами и вынужден был удрать. То, что Дюран-Рюэль мог сообщить сам, было куда менее эффектно, но зато весьма обнадеживающе: он вернулся из поездки с убеждением, что от Америки можно ожидать многого, и хотя непосредственные результаты его выставки были довольно ограниченны, перспектива казалась многообещающей.

Прием, оказанный Дюран-Рюэлю в Нью-Йорке, был более приветливым, чем он смел надеяться, хотя, конечно, дело не обошлось без некоторых проявлений враждебности. „Появлению картин французских импрессионистов, — объявляла „New York Daily Tribune", — предшествовало много ругани. Те, кто вкладывает капитал в такие старомодные произведения, как работы Бугро, Кабанеля, Мейссонье и Жерома, распространили слух, что картины импрессионистов имеют характер „лоскутного одеяла" и что отличают их только такие эксцентричности, как синяя трава, ярко-зеленые небеса и вода всех цветов радуги. Словом, говорилось, что картины этой школы окончательно и абсолютно ничего не стоят".[610]

Однако публика отказалась принять доводы этих „знатоков", отчасти благодаря неустанным стараниям Мери Кассат заинтересовать своих соотечественников искусством импрессионистов (Сарджент тоже старался завербовать для Моне и Мане поклонников), но в еще большей мере благодаря тому, что Дюран-Рюэль уже был известен в Америке как агент и защитник Барбизонской школы. Его репутация заставила американскую публику сделать один весьма практический вывод, — вывод, который не сумели сделать французы, а именно: раз он так упорно поддерживает своих новых друзей, значит, работы их должны иметь какую-то ценность.

Таким образом, и критики, и посетители подошли к этой выставке без предубеждения.

Желая смягчить то „потрясение", которое, вполне возможно, могли вызвать картины Мане, Дега, Ренуара, Моне, Сислея, Писсарро, Берты Моризо, Гийомена, Синьяка, Сёра и Кайботта, Дюран-Рюэль не только включил в свою выставку произведения Будена, Лепина и других, но еще добавил к ним некоторые академические картины.

Эта предосторожность, однако, оказалась излишней, и „New York Daily Tribune" зашла даже так далеко, что напечатала следующие строки в адрес покровителей Бугро и Кабанеля: „Мы

склонны обвинять джентльменов, котовые снабжают картинами нью-йоркский рынок, в том, что они сознательно скрывали от публики художников, представленных ныне на выставке в американских художественных галереях".[611] Были, естественно, и такие статьи, которые мало чем отличались от статей во французских газетах. „Sun" писала о „шероховатых и неприятных творениях Ренуара, выродившегося и испорченного ученика такого здорового, честного и здравомыслящего господина, как Глейр". Критик этой газеты утверждал также, что Дега „плохо рисует", что пейзажи Писсарро „фантастичны и забавны, иногда он бывает серьезен, но, видимо, не имея таких намерений", что картины Сислея „очень скверно нарисованы" и что „ужасающая картина Сёра „Купальщики"… родилась в грубом, вульгарном и банальном мозгу, — это работа человека, желающего отличиться вульгарной ограниченностью и большими размерами картины".[612]

Но в целом американские обозреватели проявили необычное понимание и вместо того, чтобы глупо насмехаться, сделали честную попытку разобраться во всем. Они с самого начала признали: „Ясно чувствуется, что художники работали с определенным намерением, и если они пренебрегали установленными правилами, то лишь потому, что переросли их, и если отказывались от мелких истин, то сделали это для того, чтобы сильнее подчеркнуть основные".[613]

Общий смысл заметок в прессе, отражавшей реакцию посетителей, сводился к следующему: американские художники из этих картин могут извлечь ряд технических уроков; предлагаемая выставка, начиная с ранних работ Мане и кончая большим полотном Сёра, является единственной возможностью изучить „бескомпромиссную силу импрессионистской школы". Характеризуя эту школу как „воплощенный коммунизм со смело выставленным красным стягом и фригийским колпаком", критик „Art Age", например, охотно признавал, что в их работах видно большое знание искусства, а в работах Дега — еще более глубокое знание жизни, что Ренуар смог взять энергичную и живую ноту и что пейзажи Моне, Сислея и Писсарро исполнены неземного покоя и в итоге очень красивы.[614] "The Critic" даже заявлял: „Нью-Йорк никогда не видел более интересной выставки, чем эта".[615]

Спустя две недели после открытия, которое состоялось 10 апреля, „Tribune" объявила, что семь или восемь картин уже проданы. Интерес к выставке был так велик, что решено было продлить ее еще на месяц. Из-за других обязательств Американской художественной галереи выставка в конце мая

была переведена в Национальную Академию художеств, что практически равнялось официальному признанию. Перед тем как Дюран-Рюэль вернулся в конце концов во Францию, „Американская ассоциация искусства" закупила ряд картин и условилась с ним, что осенью он вернется с новой выставкой. Таким образом, Дюран-Рюэль имел все основания верить в будущее и считать поездку в Америку тем поворотным моментом, которого он долго ждал.[616]

За исключением надежд, Дюран-Рюэль ничем не мог похвастаться художникам, когда вернулся в Париж. Расходы у него были большие, и он еще не был в состоянии удовлетворить их требования в отношении денег. Кроме того, его успех снова разжег зависть его противников. Начались разговоры о том, чтобы покупать картины непосредственно у импрессионистов и вынудить их порвать с Дюран-Рюэлем, для того чтобы захватить открытый им американский рынок. Тем временем нью-йоркские торговцы, которые не сомневались в его провале и были встревожены неожиданными результатами выставки, начали добиваться в Вашингтоне новых таможенных правил и, таким образом, оттянули его вторую выставку. Трудности еще далеко не были преодолены, но Дюран-Рюэль не терял веры и уговаривал своих художников не падать духом. Однако Писсарро, Моне и Ренуар не были уверены, сможет ли он дотянуть до явного финансового успеха.

Они пришли лишь к одному утешительному убеждению: „Если нас не спасет Дюран-Рюэль, то найдется другой, кто займется этим делом, так как оно уже стало выигрышным".[617] Однако в данный момент они снова были предоставлены самим себе.

Во время отсутствия Дюран-Рюэля Моне, не получая денег от своего торговца, продал несколько картин через Жоржа Пти по весьма удовлетво рительным ценам (он брал за свои картины приблизительно по 1200 франков). Вместе с Ренуаром он участвовал также в выставке, организованной в Брюсселе новой ассоциацией — „Группой двадцати", поставившей своей задачей объединить весьма активные прогрессивные элементы в Бельгии с прогрессивными силами других стран.[618] Успех в какой-то мере изменил позицию Моне, и он стал теперь более требователен в отношениях с Дюран-Рюэлем, а иногда даже откровенно груб. Он упрекал торговца в том, что тот отослал его картины в Америку или оставил их в качестве обеспечения своим кредиторам, так что сейчас он остался без запаса, который мог бы показать французской публике.

Писсарро тоже был недоволен тем, как Дюран-Рюэль

продавал его работы, и хотел заключить контракт с каким-нибудь другим торговцем, если бы только имел возможность найти человека, в достаточной мере заинтересованного его искусством, чтобы поддержать его.

Гийомен и Гоген тем временем решили вместе с Сёра и Синьяком выставиться осенью 1886 года в „Салоне независимых", но Гоген в конце концов жестоко поспорил с этими, как он говорил, „недозрелыми химиками, которые громоздят точечку на точечке",[619] и отказался от выставки. Ренуар присоединился к Моне и выставился вместе с ним у Пти на „Международной выставке". Дюран-Рюэлю, который пошел туда посмотреть его последние работы, они не понравились, не понравились ему и новые „дивизионистские" работы, показанные ему Писсарро. Ему было особенно тяжело видеть, как их работы открыто провозглашали конец импрессионизма, и чувствовать, что дружба его с Моне кончается именно в тот момент, когда долгожданная победа казалась такой близкой.

Как бы подчеркивая окончательный распад группы, друг Сёра Феликс Фенеон опубликовал брошюру, озаглавленную „Импрессионисты в 1886 году", в которой устанавливал категории, особенно акцентируя разногласия, разъединяющие художников. Его восторги целиком относились к Сёра, и он не скрывал своего убеждения, что импрессионизм будет вытеснен новым стилем Сёра.

Он ясно показывал, что все, связывающее Сёра и Синьяка с их предшественниками, было слишком неопределенно для того, чтобы считать молодых художников импрессионистами, несмотря на их участие в восьмой выставке группы. Как раз в это время и появился новый термин „неоимпрессионизм".

Как объяснял впоследствии Синьяк, термин этот был принят не для того, чтобы завоевать успех (поскольку импрессионисты все еще не выиграли сражение), а для того, чтобы отдать дань усилиям старшего поколения и подчеркнуть, что хотя приемы и меняются, конечная цель остается той же — свет и цвет[620].

В то время, когда Писсарро, Сёра и Синьяк порвали со старой группой, Золя сделал то же самое, хотя и по иным причинам и иным путем. В 1886 году в своей серии „Ругон-Маккары" он опубликовал новый роман „Творчество", героем которого был художник. Было общеизвестно, что к роману этому существовал ключ, и собственные записки Золя свидетельствуют, что образ его героя частично обязан Мане, частично Сезанну — двум художникам, которых он знал наиболее близко. „Творчество" изобилует биографическими деталями, в нем рассказывается, как группа начинала свою борьбу, описывается „Салон отверженных"

и первые попытки работы на открытом воздухе. Однако герой, прототипом которого является импрессионист, характеризуется болезненным сочетанием гениальности с безумством. Противоречие между его великими замыслами и недостаточной творческой силой приводит к полной неудаче и самоубийству. В то время как публика видела в романе Золя завуалированное осуждение импрессионизма, а сами художники нашли в нем окончательное подтверждение того, что Золя ничего не понимает в искусстве, Сезанн был глубоко уязвлен. Хотя у широкого круга читателей герой Золя ассоциировался скорее с Мане, чем с Сезанном, который был почти совсем неизвестен, сам он нашел между строк романа не только волнующие воспоминания своей собственной юности, неотделимой от юности Золя, но и крушение своих надежд.[621] Все, что он уже ощущал в беседах с Золя, которого почти каждый год посещал в Медане, нашло сейчас безоговорочное выражение в этом романе: жалость Золя к тем, кто не добился успеха, жалость более обидная, чем презрение.

Золя не только не сумел понять истинного смысла попыток, которым Сезанн и его друзья отдали все свои силы, он потерял чувство солидарности. Сидя в надежном замке, выстроенном им в Медане, он выносил приговор своим друзьям, приемля все буржуазные предрассудки, против которых они когда-то вместе сражались.

Письмо, которое Сезанн послал Золя, выражая благодарность за присланный ему экземпляр романа, было мрачным и грустным. По существу, письмо это было прощальным, и друзья больше никогда не встречались[622].

Из художников, друзей Золя, только Моне был достаточно откровенен, чтобы чистосердечно сказать ему о своем впечатлении. „Вы были настолько любезны, что прислали мне „Творчество", — писал Моне. — Я очень обязан вам. Я всегда с большим удовольствием читал ваши книги, а эта была для меня вдвойне интересна потому, что поднимает те проблемы искусства, за которые я так долго боролся. Я прочел ее и, должен признаться, расстроен и встревожен. Вы сознательно старались, чтобы ни один из ваших персонажей не походил ни на кого из нас, но, несмотря на это, я боюсь, что пресса и публика, наши враги, могут вспомнить имя Мане или, по крайней мере, наши имена, чтобы объявить нас неудачниками, что, конечно, не входило в ваши намерения; я отказываюсь верить в это. Простите, что говорю вам так. Это не критика, я прочел „Творчество" с большим удовольствием, каждая страница вызывала у меня воспоминания. К тому же вам известно мое фанатическое восхищение вашим талантом. Нет, я не критикую, но я очень

долго сражался и боюсь, что в момент успеха критики могут использовать вашу книгу для того, чтобы нанести нам решительный удар".[623]

Подобно Сезанну, Моне, Писсарро и Ренуар начали теперь избегать Золя.

Тридцатилетняя дружба Сезанна и Золя окончилась в тот самый год, когда художник обрел, наконец, какой-то покой. В апреле 1886 года он, с согласия родителей, обвенчался в Эксе с Гортензией Фике. Полгода спустя, в возрасте восьмидесяти восьми лет, скончался отец Сезанна, оставив сыну значительное состояние, избавлявшее его от забот. Но Сезанн не изменил своего образа жизни и продолжал вести в Эксе то же скромное существование, что и прежде. Казалось, мир вокруг него сузился, центром его стал дом его отца Жа де Буффан, где он жил со своей престарелой матерью, в то время как жена и сын большей частью находились в Париже. Друзей у него не осталось, за исключением Писсарро, Ренуара, Шоке и папаши Танги, да и от них он нечасто получал вести. Кроме того, он не одобрял новых взглядов Писсарро и зачастую с сожалением говорил: „Если бы он продолжал писать, как в 1870 году, он был бы самым сильным из нас".[624]

Ничто не могло отвлечь Сезанна в его добровольном изгнании от единственной цели его жизни — работы, которая поглощала все его мысли и, как он однажды сказал Золя, „несмотря на все перемены, была единственным убежищем, где можно было найти подлинное удовлетворение".[625]

Гоген тоже в конце концов решил, что ему необходимо уединение. Подобно Сезанну, он намеревался развивать свои способности и совершенствоваться в одиночестве. 1886 год он провел вдалеке от Парижа, в нижней Бретани, но поселиться предпочел в Понт-Авене, хорошо известном прибежище художников. Там он снимал комнаты в гостинице Глоанек, предпочитаемой учениками Кормона и Жюльена, двух популярных в Париже руководителей мастерских. Слишком эгоцентричный для того, чтобы быть по-настоящему общительным, он не искал компании и сторонился веселого общества. Молодой художник Эмиль Бернар, посетивший его по совету Шуффенекера, был принят не слишком любезно, но умудрился посмотреть некоторые его работы и заметил, что „мелкие мазки создают цветовую ткань и напоминают мне Писсарро; мало стиля"[626].

Уже почти сорокалетний Гоген представлял странный контраст с остальными постояльцами мадам Глоанек не только своей внешностью, но и угрюмым видом, с которым он занимался

работой, не говоря уже о самой работе, казавшейся ученикам различных направлений бунтарской и дерзкой. Молодой английский художник, который его там видел, хотя почти и не разговаривал с ним, впоследствии описывал Гогена как высокого человека с могучей фигурой, с темными волосами и смуглой кожей, тяжелыми веками и красивыми чертами лица. Одевался он, как бретонский рыбак, в синий свитер, а на голове носил берет, надетый набок. Его вид, походка и прочее напоминали состоятельного бискайского капитана прибрежной шхуны. Держался он замкнуто и самоуверенно, почти сурово, хотя, когда хотел, умел быть приветливым и очаровательным[627].

Его странное поведение не могло не заинтересовать окружающих. В результате он сблизился с двумя художниками — Шарлем Лавалем и молодым состоятельным французом, который деликатно оплачивал счета Гогена.[628] Через них те, кто не мог непосредственно приблизиться к нему, узнали о его идеях, о его неоднократно выражаемом восхищении Дега и Писсарро, о занимавших его технических проблемах, о его поисках средств, сохраняющих интенсивность цвета. Он больше не работал исключительно на открытом воздухе, как его учил Писсарро, а пытался теперь сочетать свои зрительные впечатления с воображением. О картине, начатой в мастерской, он мог сказать: „Я закончу ее на пленере". Панно с осенним пейзажем, написанное им для столовой гостиницы, казалось другим чересчур утрированным, полным даже грубых преувеличений. Но хотя вначале они были поражены, смелость его подхода произвела на них сильное впечатление и завоевала ему ряд поклонников, которые начали обращаться к нему за советами.

Ван-Г ог. Ресторан Сирен. 1887 г. Лувр. Париж

Когда по окончании лета художники возвратились в Париж, ученики Кормона сообщили о своих новых опытах остальным ученикам, которые уже огорчали своего учителя, члена Академии, живым интересом к теориям Сёра. Кормон даже временно закрыл свою мастерскую в знак протеста против их бунтарских экспериментов, инициатором которых был Эмиль Бернар.[629] На этом основании один из учеников Кормона, Винсент Ван-Гог, решил больше не возвращаться к нему и работать самостоятельно.

Винсент, как он называл себя и как подписывал картины потому, что во Франции никто не мог правильно произнести его фамилию, прибыл в Париж весной 1886 года, чтобы поселиться у своего брата Тео и познакомиться со всеми новыми направлениями в искусстве. После лихорадочной, наполненной неудачами жизни тридцатитрехлетний Ван-Гог всего лишь несколько лет назад нашел свое истинное призвание, несмотря на то, что с одинаковой горячностью брался за профессии торговца картинами, учителя, проповедника и миссионера в Боринаже. Когда в конце концов он решил стать художником, то взялся за дело с таким невероятным пылом, что пугал многих своих знакомых.

Работая в Голландии в доме своих родителей, а затем в

Академии в Антверпене, он почувствовал непреодолимое желание увидеть картины импрессионистов, о которых так часто упоминал Тео в своих письмах. Он начал также заниматься проблемой одновременного использования контрастов и дополнительных цветов, что являлось основой теорий Сёра и что он уже изучал сам в произведениях Делакруа. Вскоре стало совершенно очевидно, что никакой учитель, кроме Парижа, не сможет разрешить все теоретические и практические вопросы, осаждавшие его пытливый ум.

Итак, в один прекрасный день он прибыл в Париж, и Тео взялся представить брата художникам, с которыми имел дела.

Небольшая галерея Тео Ван-Гога помешалась на бульваре Монмартра и представляла собой отделение основной галереи Буссо и Валадона. Там ему было разрешено попытаться наладить продажу работ импрессионистов, в то время как его скептически настроенные хозяева предпочитали иметь дело с мастерами Салона, спрос на которых был больше. Тео Ван-Гог был застенчивым, замкнутым человеком, одним из тех немногих, кто обладал достаточным умом, чтобы понимать новые тенденции времени, находить безвестные или непризнанные таланты и сообщать о своих открытиях всем, с кем он встречался. Он продавал работы Моне, Писсарро, Дега и собирался вскоре заняться работами Сёра, Синьяка, Гогена и Тулуз-Лотрека, которого Винсент встретил в мастерской Кормона.

Тео представил своего брата Писсарро, и тот впоследствии рассказывал, как он сразу почувствовал, что Винсент „либо сойдет с ума, либо оставит импрессионистов далеко позади".[630]

Ван-Гог. Портрет папаши Танги. 1886–1838 гг. Частное собрание. Голливуд

До сих пор работы Ван-Гога были очень темные, в них почти полностью отсутствовал цвет, и вначале его ошеломило богатство красок и свет, обнаруженные им в картинах импрессионистов. Но когда Писсарро объяснил ему теорию и технику, которые он применял в своих собственных картинах, ВанГог начал экспериментировать и немедленно с величайшим энтузиазмом воспринял новые идеи. Он решительно изменил свою палитру и манеру исполнения, пользуясь какое-то время даже неоимпрессионистской точкой, хотя и применял ее не так последовательно, как дивизионисты. Он отправлялся работать в

Аньер вместе с Синьяком или Эмилем Бернаром, часто навещал Гийомена, который жил на Иль-сен-Луи в бывшей мастерской Добиньи, изучал шедевры Лувра, и в частности картины Делакруа, более или менее часто встречался с Тулуз-Лотреком, тоже некоторое время находившимся под влиянием импрессионистов. Ван-Гог вступал в яростные споры чуть ли не с каждым новым знакомым, стараясь впитать в себя как можно больше и приспособить к своему собственному темпераменту непрерывный поток новых впечатлений.

Нет никаких сомнений в том, что он неутомимо изучал картины на восьмой выставке импрессионистов, посещал Салон, а впоследствии и „Салон независимых", где Сёра снова выставил свою картину „Гранд-Жатт".

Ван-Гог и папаша Танги вскоре стали неразлучными друзьями, к великому огорчению госпожи Танги, которой приходилось смотреть, как ее муж снабжает молодого человека холстами и красками (а он расходовал очень много и того и другого) в обмен на непродающиеся картины.

Сезанн, который, говорят, однажды встретил Ван-Гога у Танги, увидел в его картинах лишь мазню сумасшедшего.[631] Но старик Танги был в восторге и с той поры делил свое восхищение поровну между Сезанном и Ван-Гогом. Ван-Гог написал два портрета Танги, сидящего на фоне стены, украшенной японскими гравюрами, так как вместе с импрессионизмом и неоимпрессионизмом изучение японских гравюр стало существенным фактором его эволюции.

Когда осенью 1886 года Гоген возвратился в Париж, он встретил Ван-Гога, и вскоре, несмотря на холодную целеустремленность одного и кипучую восторженность другого, их связала странная дружба. Единственное, что у них было общего, это — воинствующий характер их убеждений.

Гоген начал проявлять превосходство и уверенность человека, который, наконец, нашел свой путь и привык, чтобы к нему прислушивались; Ван-Гог был охвачен жаром и смирением верующего, который стал свидетелем чуда и чувствует, как растет в нем неистовая гордость за новую веру. Ко всем противоположным влияниям, обрушившимся на Ван-Гога, — к доброте и терпению Писсарро, к холодной систематичности и известной замкнутости Сёра, к энергичному стремлению обращать в свою веру Синьяка, — Гоген добавил новый элемент: грубую откровенность, по временам пренебрежение природой и неясное стремление к преувеличению как средству выйти за пределы импрессионизма.

Для того чтобы идти этим новым путем, Гоген стал избегать

Писсарро и перешел на сторону Дега. Он поговаривал о том, чтобы оставить Францию и поискать в тропиках новые мотивы и более яркие впечатления; он задумал путешествие, в результате которого должен был вместе со своим другом Лавалем попасть в Панаму, а оттуда на остров Мартинику. Он метал гром и молнии против Сёра и Синьяка. Писсарро, который уже был свидетелем многих бесплодных схваток среди старой гвардии импрессионистов, видел теперь, что новому поколению присуща та же нетерпимость. Он не скрывал огорчения, когда в ноябре писал старшему сыну: „Враждебность романтических импрессионистов становится все более и более заметной. Они регулярно встречаются, сам Дега приходит в кафе, Гоген очень сблизился с Дега и все время навещает его. Ну, не удивительна ли такая неустойчивость интересов? Забыты прошлогодние стычки на побережье, забыты насмешки мастера, обрушенные на фанатика [Гогена]… Я был наивен, я защищал его до. предела и спорил со всеми. Это все так похоже на людей и так грустно".[632]

Моне в это же самое время поспорил с Дюран-Рюэлем и возвратил ему аванс, заявив, что отныне будет продавать ему картины только за наличный расчет. Он также отказался продать ему больше половины последних работ, заявив, что предпочитает их сохранить, поскольку Дюран-Рюэль отослал весь свой запас в Америку.[633]

Личная неприязнь больше уже не скрывалась, она вылилась в горькие ссоры. Так закончился 1886 год, год завершения и демонстрации картиныманифеста Сёра „Гранд-Жатт", прибытия во Францию Ван-Гога, публикации романа Золя „Творчество", первых мечтаний Гогена о далеких тропиках, начала успеха Дюран-Рюэля в Америке, и, наконец, восьмой и последней выставки импрессионистов. Организовать новую выставку художники даже не пытались.

Направление, созданное их общими усилиями, перестало существовать. Отныне каждый пошел своим путем. Писсарро, единственный участник всех выставок, который всегда старался всех примирить, теперь потерял всякую связь с людьми, бывшими на протяжении двадцати пяти лет его друзьями. Страдая от своего одиночества, он искал утешения в том, что по крайней мере шел в ногу с новыми тенденциями. И что бы его ни ожидало в будущем, он знал также, что помог формированию таких людей, как Сезанн, Гоген и Ван-Гог.

Ситуацию подытожил Ван-Гог, когда прямо сослался на „гибельную гражданскую войну в группе, каждый член которой хватает другого за глотку с яростью, достойной лучшего применения".[634]

И все же, несмотря на такое тяжелое положение, ни Ван-Гог, ни другие представители его поколения не могли удержаться от восхищения художниками этой группы, которые все вместе и каждый в отдельности пришли к новому пониманию искусства и природы, цвета и света. Тогда как Энгр и Делакруа были более или менее одиноки в своих стремлениях, оставив далеко позади своих последователей, тогда как натуралистическое направление концентрировалось вокруг одного человека — Курбе, импрессионизм родился благодаря общим усилиям ряда художников, которые в постоянном взаимодействии выработали свой собственный стиль для выражения своего видения. Имея в виду их достижения, Винсент писал в 1888 году: „Мне все больше и больше кажется, что картины, которые надо написать для того, чтобы создать современную живопись… не под силу изолированному одиночке. Они, вероятно, будут создаваться группами людей, объединяющихся для того, чтобы всем вместе воплотить общую идею". [635]

В то время как Ван-Гог высказал это убеждение, первая в истории современного искусства группа такого рода потеряла единую цель и уже принадлежала прошлому.

После1886 года

Следующие за 1886 годы лишь подчеркнули окончательный распад импрессионизма, зародившегося в мастерской Глейра, „Салоне отверженных", в лесу Фонтенбло, харчевне матушки Антони, в кабачках и за столиками кафе Гербуа.

Идеи, сформировавшиеся там, впервые нашли свое непосредственное выражение в работах, написанных в конце 60-х годов; они были окончательно сформулированы в начале 70-х и проявились во всей своей приводящей в замешательство новизне на выставке 1874 года.

„Период импрессионизма" длился почти что двадцать лет, когда в 1886 году закрылись двери восьмой выставки. Этот период был решающим в развитии различных художников, связанных с этим направлением, но едва ли кто-нибудь из них сожалел о его конце.

После 1886 года, когда импрессионисты старались обновить свое искусство независимо друг от друга и в то же время начинали пожинать плоды с трудом заработанного скромного успеха, — новое поколение вело борьбу за новые идеи. Это поколение, подобно своим предшественникам, стремилось избежать тирании Академии и обращалось за советами к импрессионистам так же, как некогда они обращались за советами к художникам-барбизонцам.

Таким образом, сознавая это или нет, импрессионисты вели за собой молодых художников, которые черпали вдохновение в их примере и в их искусстве. Однако так же как некоторые барбизонцы не сумели опознать своих истинных последователей, они иногда не видели в попытках молодых художников дальнейшего развития своих собственных достижений.

Таким образом, годы, следующие за 1886, — это история двух параллельно развивающихся поколений: старшего, все еще находящегося в расцвете сил и уверенного в себе, и младшего, которому еще только предстояло приобрести самостоятельность, необходимую для того, чтобы раскрыть свои возможности. Тогда как смелость и инициатива были в большинстве случаев присущи новому пополнению, знания и опыт являлись привилегией старожилов.

Гоген, которого влекло неведомое, восприняв все, что ему мог предложить импрессионизм, отправился весной 1887 года вместе с Шарлем Лавалем на Мартинику для того, чтобы приобрести опыт и независимость.[636] В это же самое время Писсарро и Сёра выставлялись вместе с „Группой двадцати" в

Брюсселе, где над ними снова смеялись, но где их работы в то же время произвели большое впечатление на многих молодых художников.

Немного позднее в Париже Берта Моризо, Сислей, Ренуар, Моне и Писсарро вместе с Уистлером, Рафаэлли и другими участвовали в „Международной выставке" у Пти. Шоке, де Беллио и Мюрер не скрывали своего отрицательного отношения к новым произведениям Писсарро, а Писсарро, в свою очередь, не проявлял симпатии к работам своих бывших товарищей, которых он считал непоследовательными.

„Сёра, Синьяку, Фенеону, всему молодому ополчению нравятся только мои работы да еще, пожалуй, работы госпожи Моризо, — писал он своему сыну Люсьену. — Естественно, это объясняется нашей общей борьбой. Но Сёра, более холодный, более логичный и сдержанный, не колеблясь ни мгновения, объявляет, что мы занимаем правильную позицию, а импрессионисты уже устарели".[637]

Ренуар выставил у Пти большую композицию „Купальщицы", результат нескольких лет исканий. Гюисманс заявил, что она ему не нравится, Астрюк тоже отнесся неодобрительно, а Писсарро объяснял своему сыну: „Я понимаю его усилия, вполне закономерно его стремление не оставаться на месте, но он предпочел сосредоточить внимание только на линии. Его фигуры существуют каждая в отдельности, без всякой связи друг с другом".[638]

Однако Винсент Ван-Гог, так же как и широкая публика, восторгался „ясной и чистой" линией Ренуара. На этот раз Ренуар добился заметного успеха. „Я думаю, — писал он Дюран-Рюэлю, — что продвинулся на один шаг в мнении публики, на маленький шаг… Публика как будто бы привыкает к моему творчеству. Возможно, я и ошибаюсь, но так твердят со всех сторон. Почему именно на этот раз?"[639]

Моне сообщил Дюран-Рюэлю, что успех на выставке у Пти уже дал свои результаты: Буссо и Валадон приобрели его работы, так же как работы Ренуара, Дега и Сислея, и без всяких затруднений продали их. В Париже был явный спрос на импрессионистов, и теперь несколько торговцев боролись за то, чтобы стать поставщиками коллекционеров. Дюран-Рюэль узнал об этом, будучи в Нью-Йорке, где вторая его выставка не дала ожидаемых результатов.

Моне считал, что ему лучше было бы оставаться в Париже и воспользоваться новой ситуацией. Но Дюран-Рюэль не хотел отказаться от американского рынка и в 1888 году решил открыть отделение в Нью-Йорке. Тем временем в Париже у него возникли

новые осложнения, когда Моне отказался участвовать в групповой выставке Ренуара, Сислея и Писсарро. В конце концов Моне покинул Дюран-Рюэля и подписал контракт с Тео Ван-Гогом, перейдя к Буссо и Валадону. С этого времени если Дюран-Рюэль хотел получить какие-либо новые картины Моне, он должен был приобретать их у этих торговцев. Впоследствии Буссо и Валадон собирались даже отправить Тео Ван-Гога с коллекцией картин в Нью-Йорк, но из этого ничего не вышло.

В начале 1888 года Гоген внезапно вернулся во Францию после того, как болезнь вынудила его и Лаваля покинуть Мартинику, где, ему казалось, он нашел идеальный фон для своих картин. Он приехал в Париж без копейки денег. Тео Ван-Гог организовал небольшую выставку новых картин Гогена, но она не имела никакого успеха. После этого Гоген вернулся в Понт-Авен в Бретани, где едва умудрялся сводить концы с концами; он все еще страдал от дизентерии и был так нищ, что иногда не мог писать из-за отсутствия холста и красок. Но он нашел новую концепцию и неустанно старался сформулировать ее. „Не пишите слишком много с натуры, — советовал он Шуффенекеру. — Искусство — это абстракция, извлекайте ее из природы, мечтайте, созерцая ее, и думайте больше о процессе творчества, чем о результате".[640] Теперь он все больше говорил о синтезе, который стал его основной идеей. Он старался достичь синтеза, подчеркивая существенное и принося в жертву стилю цвет и манеру выполнения.

Ван-Гог тем временем оставил Париж и в феврале 1888 года отправился в южную Францию. Привлеченный Провансом, где он рассчитывал найти цветовую гамму Делакруа, острые очертания японских гравюр и пейзажи, которые он видел на полотнах Сезанна у Танги, Ван-Гог обрел в Арле и его окрестностях стимул, который он искал. Вскоре после своего прибытия он сообщал брату: „Все, чему я научился в Париже, улетучивается, и я возвращаюсь к тем идеям, которые у меня были до того, как я узнал импрессионистов. И я не удивлюсь, если импрессионисты скоро начнут находить недостатки в моей манере, потому что она оплодотворена не их идеями, а скорее идеями Делакруа. Ведь вместо того чтобы пытаться точно изобразить то, что находится перед моими глазами, я пользуюсь цветом более произвольно для того, чтобы полнее выразить себя".[641] Винсент писал также, что он „сейчас пытается преувеличивать существенное и не подчеркивать общеизвестное".[642]

В Бретани Гоген руководствовался аналогичными концепциями. Когда он написал для Винсента свой автопортрет, то объяснил, что сделал его таким „абстрактным для того, чтобы

он был абсолютно непостижим. На первый взгляд голова бандита… олицетворение непризнанного художника-импрессиониста… Рисунок совершенно своеобразен; глаза, рот и нос, подобно цветам на персидских коврах, символичны. Цвет довольно далек от природы…"[643]

Поэтому символическому портрету Ван-Гог понял, как несчастлив его друг. Он убедил Гогена приехать к нему на юг, где они могли бы устроить для себя и для других мастерскую по образцу средневековых мастерских, — идея, которая уже обсуждалась в Париже с Гийоменом, Писсарро, Сёра и Тео. По просьбе Винсента Тео обещал ежемесячно переводить Гогену деньги в обмен на картины, то есть предложил ему такую же помощь, какую Дюран-Рюэль оказывал импрессионистам.

В конце октября 1888 года Гоген прибыл в Арль, но его не привлекала жизнь в маленьком городке Прованса, к которому так сильно привязался ВанГог. Различные темпераменты и взгляды вскоре привели к тому, что Гоген и Ван-Гог начали яростно ссориться. В конце декабря они вместе отправились в окрестности Монпелье для того, чтобы посмотреть коллекцию произведений Курбе, Делакруа и прочих, завещанную музею Фабра коллекционером Брийя, который когда-то отказался купить картины Моне, предложенные ему Базилем. Винсент, сообщая брату об их спорах перед этими картинами, писал: „Наши дискуссии чрезвычайно „наэлектризованы", и после них мы иногда чувствуем себя такими же опустошенными, как разряженная электрическая батарея".[644]

Несколько дней спустя у Ван-Гога был первый припадок, и в состоянии безумия он пытался убить Гогена, а затем изувечил себя. Винсента поместили в больницу, Гоген вызвал Тео и вернулся в Париж.

Для Писсарро 1888 год снова оказался тяжелым. Дюран-Рюэль, занятый своими делами в Америке, мало чем мог помочь ему, но художник сумел заключить несколько сделок с Тео Ван-Гогом; цены на его картины снова начали подниматься. Однако Писсарро быстро терял веру в свой новый стиль, а связанная с ним медлительность исполнения начала раздражать его. Хотя в споре с Ренуаром он яростно защищал Сёра и его взгляды, но в письме к Фенеону признавался, что дивизионистская техника „тормозит меня и мешает непосредственности восприятия".[645] И, действительно, он вскоре признал, что заблуждался, следуя за молодыми новаторами. Теперь уже не имело значения, была ли эта теория хороша сама по себе, поскольку картины полностью не удовлетворяли его, и он открыто признал свою ошибку. В письме Анри ван дер Вельде (тесно связанному с „Группой двадцати") он

впоследствии объяснял: „Я считаю своим долгом написать вам и откровенно рассказать, как я теперь рассматриваю свою попытку стать последовательным дивизионистом, идущим за нашим другом Сёра. Исповедуя эту теорию в течение четырех лет и отказавшись от нее теперь, не без болезненных и упорных попыток возвратить то, что я утратил, и не потерять того, что приобрел, я не могу больше считать себя одним из неоимпрессионистов, которые отказываются от движения и жизни ради совершенно противоположной концепции. Может быть, концепции эти и хороши для людей с соответствующим темпераментом, но они не годятся для меня, с моим стремлением избежать всех ограниченных, так называемых научных теорий. Я убедился после многих попыток (я говорю только о себе), что, следуя этим теориям, невозможно оставаться верным своим ощущениям, а следовательно, и передавать жизнь и движение, невозможно оставаться верным мгновенным и восхитительным эффектам природы, невозможно придать индивидуальный характер своему творчеству. Обнаружив все это, я отказался".[646]

В результате Писсарро переписал некоторые из своих дивизионистских картин, а остальные уничтожил.

Моне провел часть 1888 года в Антибах, написав ряд пейзажей, которые тотчас же были приняты с энтузиазмом. В 1889 году он вместе с Роденом организовал у Пти большую ретроспективную выставку, включавшую работы, выполненные между 1864 и 1889 годами. Объясняя свои искания, Моне сказал американской художнице Лилле Каботт Перри, что он „хотел бы родиться слепым, а затем внезапно прозреть, так чтобы начать писать, не зная, что собой представляют предметы, которые он видит".[647]

Однако, когда миссис Перри привезла один из пейзажей Моне в Бостон, только Джон ла Фарж оценил его.

Порвав с Буссо и Валадоном, Моне снова начал вести дела с ДюранРюэлем. Но он отказался связать себя соглашением, предоставив тем самым возможность другим торговцам оценивать его работы и сохраняя за собой право соответственно повышать на них цены. Его умение выгодно продавать отчасти объяснялось тем, что он первый начал диктовать высокие цены, но для своих друзей он по-прежнему остался щедрым товарищем — одалживал им деньги, покупал их картины или помогал продать их. Тем не менее он отказался принять участие в выставке импрессионистов, которую хотел организовать ДюранРюэль.

План восстановления прежней группы Моне считал негодным и ненужным; его оппозиция покончила с последней попыткой возрождения группы, предпринятой Дюран-Рюэлем.

Теперь, когда он начал приобретать громкую известность, Моне возымел благородное намерение организовать подписку для того, чтобы передать государству „Олимпию" Мане. Часть 1889 года была посвящена этой попытке, к которой Золя отнесся неодобрительно, так как считал, что Мане должен попасть в Лувр благодаря своим собственным заслугам. Однако большинство друзей Мане поддержали этот план, и Моне сумел собрать около 20000 франков для того, чтобы приобрести картину у вдовы Мане.

Среди подписавшихся были доктор де Беллио, Бракмон, Бюрти, Кайботт, Каролюс Дюран, Дега, Дюран-Рюэль, Мюрер, Фантен, Гильме, Лотрек, Малларме, Дюре, Писсарро, Антонен Пруст, Пюви де Шаванн, Рафаэлли, Ренуар, Роден и Руар.[648] Ни Шоке, ни Сезанн, по-видимому, не участвовали.

В начале 1888 года Ренуар, находясь на юге, посетил Сезанна в Жа де Буффан и время от времени работал рядом с ним. Ренуар очень много путешествовал, но к концу года внезапно начал страдать от приступов жестокой невралгии, часть головы у него была парализована и ему пришлось прибегнуть к электролечению. Кроме того, подобно Писсарро, Ренуар был неудовлетворен своими последними работами. Когда прогрессивный критик Роже Маркс подготавливал отдел искусства для Всемирной выставки, которая должна была состояться в Париже, Ренуар писал ему: „Я был бы вам очень признателен, если бы при встрече с Шоке вы не стали слушать его разговоров обо мне. Когда я буду иметь удовольствие встретиться с вами, я сумею очень просто объяснить вам, что нахожу плохим все, что до сих пор делал, и сейчас больнее всего мне было бы увидеть это на выставке".[649]

Вскоре, однако, линейная сухость исчезла из работ Ренуара, и он снова блеснул богатством своей палитры и живостью мазка. В 1890 году, после семилетнего перерыва, он опять выставился в Салоне; впоследствии он там больше никогда не выставлялся. Большая выставка его работ, устроенная Дюран-Рюэлем в 1892 году, была явным триумфом художника.

В 1889 году, когда Ренуар сам не разрешил Шоке просить за него, последний сумел протолкнуть на выставку одну из картин Сезанна, отказавшись одолжить антикварную мебель, которую у него просили для выставки, если работа его друга не будет допущена. Моне был представлен на этой же самой выставке тремя картинами, и Тео Ван-Гог ухитрился продать одну из них американцу за неслыханно высокую цену — 9000 франков.

Гоген, возвратившийся в гостиницу Глоанек в Понт-Авене, не был допущен на Международную выставку и поэтому устроил

отдельную выставку совместно с все увеличивающейся группой друзей, собравшихся вокруг него в Бретани.[650] Она открылась в кафе Вольпини на Марсовом поле одновременно с Международной выставкой и была объявлена как „Выставка картин группы импрессионистов и синтетистов".

Слово „импрессионисты" лишь вводило в заблуждение — на выставке явно доминировали синтетические и символические работы Гогена нового периода. Выставка эта не имела успеха; картины Гогена вызвали большое раздражение и вместе с тем большой интерес в Брюсселе, где он в том же году выставлялся вместе с „Группой двадцати".

„Группа двадцати" становилась все более активной. В 1888 году в ее выставке принимал участие Тулуз-Лотрек, Дега же отклонил приглашение и в 1889 году поступил так же. В этом же году в ней согласился участвовать Сезанн, который так объяснял свое обычное воздержание от выставок: „Я решил работать в уединении до того дня, когда почувствую, что способен теоретически защитить результаты своих усилий". Узнав, что Сислей и Ван-Гог тоже должны выставляться, он писал: „Ради удовольствия находиться в такой хорошей компании я, не колеблясь, изменю свое решение".[651] Среди других картин Сезанн послал в Брюссель свой „Дом повешенного", который одолжил у Шоке.

Сезанн не выставлялся в Париже с 1877 года. Его картины можно было видеть только у Танги, и хотя об этом знали немногие, тем не менее все увеличивающееся число молодых художников ходило туда изучать его работы. Маленькая лавка Танги становилась местом сбора художников и критиков. Торговля идеями шла там куда более активно, чем торговля картинами, хотя некоторые, как, например, Синьяк, приобретали там работы Сезанна за две-три сотни франков.

Американский критик, которого несколько художников привели в лавку Танги, увидел там „неистовых и волнующих Ван-Гогов, темных тяжелых Сезаннов… смелых ранних Сислеев… любовно хранимых и любовно показываемых стариком". И критик добавлял: „Папаша Танги — маленький, коренастый пожилой человек с седеющей бородой и большими сияющими темно-голубыми глазами. У него забавная манера сначала оглядеть картину взором, полным нежной материнской любви, а затем посмотреть на вас поверх своих очков, как бы прося полюбоваться его любимым детищем… Независимо от моего собственного мнения, я не мог не почувствовать, что искусство, способное внушить человеку такую преданность, в конечном итоге должно иметь значение не только для замкнутого кружка художников".

[652]

Среди частых посетителей лавки Танги было много бывших учеников Академии Жюльена и других, работавших вместе с Гогеном в Бретани либо увлеченных его теориями, — Эмиль Бернар, Морис Дени, Пьер Боннар и Эдуард Вюйар. Сезанн был для них чем-то вроде мифа, многие даже не ведали, жив он или умер, и не знали о нем ничего, кроме того, что им мог рассказать простая душа — Танги. Эта таинственность сообщала еще больше очарования его искусству. В нем молодое поколение обнаруживало внимание к структуре, которое стало существенно важным для Сёра, Ван-Гога и Гогена. Они видели в нем единственного из старых импрессионистов, который отказался от импрессионизма, сохранив его технику для того, чтобы исследовать пространственные отношения в картине и восстановить основные свойства форм.

Морис Дени впоследствии вспоминал, что в картинах Сезанна их больше всего восхищало равновесие, простота, суровость и величие. Его картины казались такими же утонченными, как самые лучшие работы импрессионистов, ив то же время более мощными. Дени и его друзья находили, что „импрессионизм имел тенденцию к синтезу, поскольку целью его являлось передать впечатление, объективизировать душевное состояние, но средства его были аналитическими, поскольку цвету импрессионистов был лишь результатом бесконечного количества контрастов… "[653]

Сезанн, однако, выявляя структуру под поверхностью, богатой нюансами, сознательно шел дальше внешней видимости предмета, которая удовлетворила бы, скажем, Моне.

Молодым художникам его работы помогали в решении проблемы — как „сохранить ведущую роль восприятия, заменяя в то же время эмпиризм размышлением". В его словах по поводу того, что солнце нельзя изобразить, а надо передавать через что-либо иное, например через цвет, они обнаружили даже связь с их собственными символическими тенденциями. Сезанновское сочетание стиля и эмоциональности, гармония, которой он достигал между природой и стилем, казались им единственным логическим средством преодолеть импрессионизм и даже символизм и повести их по новому пути. Этим молодым художникам, жадным до теорий и экспериментов, творчество Сезанна казалось одновременно „завершением классической традиции и результатом великого перелома в области свободы и света, омолодившего современное искусство. Он — Пуссен импрессионизма".[654] И сам Сезанн говорил, что его цель „в общении с природой оживить Пуссена".

Гоген неутомимо провозглашал свое восхищение Сезанном и

хранил у себя один из его натюрмортов, реликвию, с которой он не пожелал расстаться (он запечатлел его на втором плане портрета своей хозяйки в Бретани). Последователи Сезанна и Гогена составляли значительную ячейку в „Салоне независимых", который теперь ежегодно являлся большим событием и привлекал всех тех, кто работал, пренебрегая официальными правилами. Там выставлялся ВанГог, там же выставлялся и Лотрек. Там в 1886 году впервые появились и вызвали большое оживление работы Анри Руссо. Когда один из друзей притащил Писсарро к картине Руссо, чтобы дать ему возможность посмеяться, Писсарро вызвал всеобщее удивление, так как несмотря на наивность рисунка любовался ее живописными качествами, точностью валеров и богатством красок. Впоследствии Писсарро горячо расхваливал работу Руссо своим знакомым.[655]

Это сочувственное отношение Писсарро ко всем искренним попыткам навело Тео Ван-Гога на мысль (он только что в начале 1890 года организовал выставку работ Писсарро), спросить у него, не сможет ли он помочь его брату. После первого приступа Винсент в течение года находился в Сен-Реми, неподалеку от Арля, в больнице для умалишенных. Там между повторяющимися приступами безумия он имел возможность работать, все-таки надеясь, что сможет справиться со своим несчастьем. Устав от мало вдохновляющего окружения и веря, что припадки уже не будут так часто повторяться, он попросил Тео найти ему неподалеку от Парижа место, где бы он мог жить и работать.

По просьбе Тео Писсарро готов был пригласить Ван-Гога к себе в Эраньи, но госпожа Писсарро боялась, что на детях плохо отразится общение с неуравновешенным человеком. Вследствие этого Писсарро порекомендовал Тео своего старого друга доктора Гаше в Овере, который дал согласие взять Винсента на свое попечение. В мае 1890 года Ван-Гог прибыл в Овер, а в июле того же года он покончил с собой, не веря больше в возможность излечения.

После самоубийства брата Тео Ван-Гог серьезно заболел, его увезли в Голландию, где он скончался в январе 1891 года. В галерее его заменил Морис Жойян, школьный товарищ Лотрека, которому господин Буссо жаловался, что Тео Ван-Гог „собрал ужасные вещи современных художников, дискредитировавшие фирму". Действительно, Тео Ван-Гог оставил большое количество работ Дега, Гогена, Писсарро, Гийомена, Редона, Лотрека, Моне и других. По словам господина Буссо, покупались только картины Моне, особенно в Америке.[656]

В марте 1891 года Сёра помог снова организовать „Салон

независимых", который должен был включать выставку, посвященную памяти Ван-Гога. Он осматривал поступления и наблюдал за развеской картин, не обращая внимания на боль в горле. Внезапная лихорадка уложила его в постель. Он умер 29 марта 1891 года, имея от роду тридцать один год.

Спустя несколько дней после смерти Сёра Гоген снова покинул Францию, отплыв, на этот раз один, на Таити, где надеялся существовать „восторгами, покоем и искусством". Ренуар был весьма озадачен постоянной тягой Гогена к экзотическим сюжетам. „Можно с тем же успехом писать в Батиньоле", — говорил он. Писсарро тоже не был согласен с теорией Гогена, утверждавшего, что „молодежь найдет спасение, обратившись к далеким первобытным источникам".[657]

Но Дега с повышенным интересом следил за опытами Гогена и купил несколько его картин на распродаже, организованной Гогеном для того, чтобы собрать деньги для своей поездки. По просьбе Малларме Мирбо написал восторженную статью, чтобы помочь распродаже, на которой общая сумма выручки за тридцать картин достигла почти 10000 франков. Озабоченный тем, что думает Моне о его эволюции, направленной „к усложнению мысли и упрощению формы", Гоген был очень обрадован, когда Мирбо сказал ему, что Моне будто бы понравилась одна из его последних картин — „Иаков, борющийся с ангелом".[658] Но сам Моне был менее снисходителен и без колебаний признавался впоследствии, что никогда не воспринимал Гогена всерьез.[659]

Собственное творчество Моне сейчас приняло новое направление; это стало очевидным, когда в 1891 году он выставил у Дюран-Рюэля серию из пятнадцати картин, изображающих стогн сена в различное время дня. По его словам, он предполагал вначале, что для передачи предмета при различном освещении достаточно двух холстов — одного для пасмурной погоды, другого для солнечной. Но, работая над этими стогами сена, он обнаружил, что эффекты света непрерывно изменяются, и решил удержать все эти впечатления на ряде холстов, работая над ними по очереди, причем каждый холст был посвящен одному определенному эффекту. Таким образом он пытался достичь того, что называл „мгновенностью", и утверждал, что очень важно прекращать работу над одним холстом, как только меняется свет, и продолжать ее над следующим, „чтобы получить точное впечатление от определенного аспекта природы, а не смешанную картину"[660].

За его серией „Стогов" последовали аналогичные серии „Тополей", фасадов Руанского собора, видов Лондона и водяных лилий, растущих в пруду его сада в Живерни. В стремлении

методически, почти что с научной точностью наблюдать непрерывные изменения света Моне утратил непосредственность восприятия. Теперь ему были противны „легкие вещи, которые создаются в едином порыве", но именно в этих „легких вещах" проявился его дар схватывать в первом впечатлении сияющее великолепие природы. Упорство, с которым он теперь вел состязание со светом (в этой связи он сам употреблял слово „упорство"), шло вразрез с его опытом и дарованием. Тогда как картины его часто дают блестящее решение этой проблемы, сама проблема оставалась чистым экспериментом и налагала строгие ограничения. Напрягая зрение для того, чтобы заметить мельчайшие изменения, он часто терял ощущение целого. Доведя до крайности свое пренебрежение сюжетом, Моне окончательно отказался от формы и в бесформенной ткани тончайших нюансов старался удержать лишь чудо света.

В тот самый момент, когда он считал, что достиг вершины импрессионизма, он, в сущности, изменил его истинному духу и утратил свежесть и силу первоначального впечатления.

Серии Моне имели огромный успех. Все его картины со стогами были проданы в течение трех дней после открытия выставки по ценам, колеблющимся от трех до четырех тысяч франков. Но бурные похвалы почитателей Моне во главе с другом его Клемансо столкнулись с суровой критикой. Немецкий историк утверждал, что попытки художника доказать плодотворность своего метода в большом масштабе и в различных направлениях привели только к банальности. Он обвинял Моне в том, что он довел принципы импрессионизма до абсурда.[661]

Что же касается бывших друзей Моне, то они с грустью наблюдали, как его деятельность импрессиониста свелась к технической изощренности. Восхищаясь его талантом и безмолвно признавая его главой их группы, сейчас они вынуждены были вспомнить утверждение Дега, что творчество Моне было творчеством „искусного, но не глубокого декоратора". [662] Даже Гийомен возражал против „решительного отсутствия построения" в работах Моне и в то же время поражался его умению разрешать проблемы.

Гийомен в 1891 году выиграл в городской лотерее 100000 франков, и это неожиданное богатство дало ему наконец возможность развязаться со своей административной работой в Париже и целиком посвятить себя живописи. Но, потеряв контакт с бывшими друзьями, в особенности с Писсарро и Моне, он не смог возвыситься над своими ощущениями и растратил энергию на попытки стать сильным в цвете, в то время как оставался

слабым в композиции, не обладая широтой видения и поэтической тонкостью, которые спасали Моне от банальности. Дега тоже потерял связь со своими коллегами. Он, видимо, не посещал „обедов импрессионистов", которые давались ежемесячно в кафе Риш, между 1890 и 1894 годами.

Критик Гюстав Жеффруа, близкий друг Моне, который приглашал его на эти обеды, говорит, что встречал там Писсарро, Сислея, Ренуара, Кайботта, доктора де Беллио, Дюре, Мирбо, а иногда Малларме, но не упоминает Дега.

Избегая новых знакомств и довольствуясь обществом нескольких близких друзей, как, например, Руар, скульптор Бартоломе и Сюзанна Валадон (с которой он познакомился через них), Дега в центре Парижа вел жизнь отшельника, постоянно жалуясь на слабеющее зрение. У него даже не было больше потребности показывать свои работы, и после 1886 года он один только раз — в 1892 году — появился перед публикой, выставив у Дюран-Рюэля ряд пастельных пейзажей. Эти очень тонкие наброски, выполненные, как предполагают, в мастерской, по существу, не были типичны для его работ этого периода. В своих несравнимо более значительных пастелях, изображающих балерин и обнаженных женщин, он постепенно в поисках живописности начал смягчать линию. Все чаще прибегая к эффекту вибрирующего цвета, он в пастелях сумел объединить линию и цвет. Так как каждый штрих пастели становился цветовым акцентом, его функция в создании целого мало чем отличалась от мазка импрессионистов. Его пастели превратились в разноцветный фейерверк, где точность формы уступила место сверкающей ткани бесчисленных переливающихся штрихов.

Дега теперь уделял лепке не меньше времени, чем рисункам и пастелям, стремясь как скульптор придать мгновенному форму, передать массу в движении. Когда с годами зрение его настолько ослабло, что он вынужден был окончательно оставить кисть и карандаш, он посвятил себя исключительно лепке. Он разминал глину или воск, и пальцы его делали то, на что уже не были способны глаза.[663] По мере того как его добровольное затворничество становилось все более и более полным, полутьма, в которой он жил, увеличивала его раздражительность. Однако одиночество заставило его понять, насколько враждебно он относился ко многим своим коллегам, оскорбляя их острословием и непримиримостью занятой им позиции.

После длившихся всю жизнь попыток скрыть свой характер, в котором сочетались неистовство и застенчивость, скромность и гордыня, сомнения и догматизм, он признавался в письме к своему старому другу Эваристу де Валерну: „Я бы хотел

попросить у вас прощения за то, что часто проскальзывает в ваших словах и еще чаще в мыслях, а именно за то, что я был резок с вами или казался резким на протяжении всей нашей долгой дружбы. Я был главным образом резок по отношению к самому себе. Вы, наверно, помните это, потому что сами часто удивлялись и упрекали меня за отсутствие уверенности в себе. Я был или, вернее, казался резким по отношению ко всему миру, так как состояние ожесточения стало для меня привычным, что можно объяснить моими постоянными сомнениями и скверным характером. Я чувствовал себя таким неоснащенным, таким неподготовленным, таким слабым и в то же самое время мои „намерения" в искусстве казались мне такими правильными. Я был в ссоре со всем светом и с самим собой. Если я задел вашу высокую и благородную душу или, быть может, сердце из-за этого проклятого искусства, прошу у вас прощения".[664]

И все же Дега оставался прежним, несмотря на то, что сознавал свои недостатки. Поль Валери, который встретился с ним у Руаров, вспоминал впоследствии, что он был „большой спорщик и страшный резонер, приходивший в особое возбуждение, когда речь шла о политике и живописи. Он никогда не уступал, быстро доходил до крика, употреблял резкие слова, внезапно прекращал разговор… Но иногда приходило в голову, что ему просто нравилось быть невоздержанным и слыть таковым в общем мнении".[665]

Дега. Танцовщицы, поправляющие туфли. Ок. 1893–1898 гг. Музей в Кливленде

Берта Моризо была в ужасе и, более того, глубоко уязвлена, когда услышала, как Дега объяснял Малларме: „Искусство — обман. Художник бывает художником только в определенные часы, благодаря усилию воли; все люди видят предметы одинаково, изучение природы — условность. Разве Мане не является доказательством этого? Ведь хотя он и хвастался, что рабски копирует натуру, но был худшим в мире художником и никогда не сделал ни одного мазка, не думая о старых мастерах…

[666]"

Дега по-прежнему был менее строг к своим последователям, но подлинного наследника его духа, так же как и мастерства, среди них не находилось. Этим человеком оказался Тулуз-Лотрек, который, после ранних попыток работать в манере импрессионистов, нашел свой собственный стиль. Близость его искусства к искусству Дега, аналогичная той близости, какая когда-то существовала между Дега и Энгром, ни в коей мере не лишила его самостоятельности. Лотрек не скрывал своего безмерного восхищения Дега — как его композицией, так и строгой манерой исполнения. Восхищение это возрастало благодаря дружбе с музыкантом Дезире Диго и его сестрой, которых так часто писал Дега.

Лотрек, в свою очередь, писал их портреты, постоянно тревожно интересуясь, могут ли они выдержать сравнение с портретами Дега. Однажды на рассвете, после весело проведенной ночи, Лотрек пригласил компанию своих друзей к мадемуазель Диго, которая не без колебания впустила их, все еще одетых в вечерние костюмы, в свою скромную квартирку. Лотрек подвел всех к картинам Дега и приказал им преклонить колени в благоговейном восторге перед почитаемым мастером.[667]

Сомнительно, чтобы Дега особенно высоко оценивал работы Лотрека, несмотря на то, что признавал его мастерство. Он весьма подозрительно относился к новому поколению, и хотя сам иногда любил бывать эксцентричным, ему едва ли могла нравиться эксцентричность того сорта, что прославила Лотрека по всему Монмартру. Упорный в своих убеждениях и в то же время непоследовательный в своих привязанностях, Дега, например, ненавидел рекламировавших себя людей, но был снисходителен по отношению к Гогену, которому, видимо, неоднократно помогал. Из своих друзей импрессионистов Дега оставался искренне расположенным только к Писсарро, очевидно уважая его трудолюбие и скромность.

Писсарро мало изменился с годами. Он занимал свое положение старейшего в бывшей группе импрессионистов без всякой рисовки и бахвальства; его справедливая критика смягчалась терпимостью, его радикальные убеждения уравновешивались безмерной добротой. Хроническое заболевание одного глаза начало причинять ему значительные неудобства и беспокойство. Оно все больше и больше мешало ему работать на пленере, поэтому он начал писать через закрытые окна. Когда вид из его мастерской в Эраньи не мог уже дать ему ничего нового, он начал путешествовать, часто навещая своего сына Люсьена, который постоянно жил в Лондоне, писал из номеров отеля в

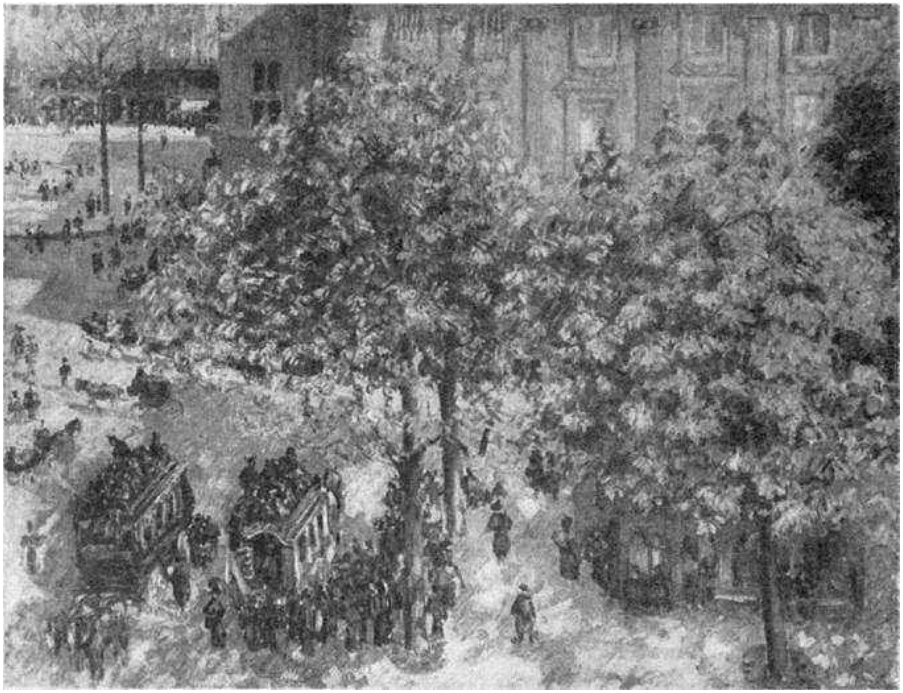
Руане, а поздней и в Париже. Он вернулся к своим импрессионистским концепциям и отказался следовать за Сёра, работы его обрели былую свежесть, при этом сохранились легкость и чистота цвета как результат его дивизионистских экспериментов. Сейчас ему уже было за шестьдесят, но он отдавался живописи с таким юношеским энтузиазмом и оптимизмом, что внушал благоговение всем, кто встречался с ним. Он понемногу достиг признания, хотя его картины и не привлекали так широкую публику, как картины Моне.

Ретроспективная выставка, устроенная Дюран-Рюэлем в 1892 году, окончательно упрочила его репутацию. Но когда Мирбо пытался настоять, чтобы директор изящных искусств приобрел одну из картин Писсарро для государства, он встретил отказ.

Когда в 1893 году скончался Кайботт, оставив государству свою, состоящую из шестидесяти пяти картин, коллекцию, правительство приняло этот дар с большим замешательством. Перспектива увидеть импрессионистические картины в музее вызвала бурю протеста со стороны политиков, академиков и критиков, превосходящую даже те оскорбления, которые обрушились на художников после их первой групповой выставки.

Жером и некоторые его коллеги угрожали даже уходом из Школы изящных искусств. Жером подытожил позицию Академии в следующих выражениях: „Я не знаю этих господ и мне известно лишь название этого посмертного дара… Не содержатся ли в нем картины господина Моне, господина Писсарро и других? Принять подобную мерзость для правительства было бы равносильно моральному падению… [668]"

И правительство, действительно, не осмелилось принять этот посмертный дар полностью. Несмотря на условие, поставленное Кайботтом, что его коллекция должна быть передана Люксембургскому музею целиком, Ренуар как душеприказчик был вынужден подчиниться требованиям правительства, в противном случае оно отказывалось от наследства. Из шестнадцати картин Моне допущены были только восемь, из восемнадцати Писсарро — только семь, из восьми Ренуара — шесть, из девяти Сислея — шесть, из трех Мане — две, из четырех Сезанна — две, и только Дега увидел все свои семь работ принятыми.[669]



Писсарро. Площадь Французского театра в Париже. 1898 г. Эрмитаж. Ленинград

Берта Моризо, не представленная в коллекции Кайботта, устроила в 1892 году выставку у Буссо и Валадона, которая прошла с большим успехом. Возможно, выставка эта была задумана перед смертью Тео Ван-Гогом. В 1892 году, когда Дюре продал свою коллекцию, одна из ее картин в результате настояний Малларме была приобретена государством. В своих работах она осталась верна первоначальным концепциям импрессионизма, больше чем кто-либо из ее коллег. Даже строгий Сёра не мог не поддаться очарованию и свежести ее картин и акварелей, искренности, с которой она выражала свое тонкое видение. Но больше всех ее любил Ренуар. С конца 80-х годов он часто навещал ее, писал ее портреты и портреты ее маленькой дочери. Он считал Берту Моризо единственным после Фрагонара художником, обладающим женственным живописным дарованием, и восхищался девственностью ее таланта.

Она умерла в 1895 году, в разгар дебатов, вызванных посмертным даром Кайботта.

В спорах, разгоревшихся вокруг пожертвования Кайботта, имя Сезанна почти не упоминалось, видимо потому, что его творчество считалось настолько незначительным, что даже не заслуживало упоминания. Когда после смерти папаши Танги в 1894 году состоялась распродажа с аукциона принадлежавших

ему картин, то цены, предложенные за шесть картин Сезанна, колебались от 45 до 215 франков. Примерно в это же время Писсарро рассказал о Сезанне молодому торговцу Амбруазу Воллару, недавно обосновавшемуся на улице Лафитт, где помещалось большинство парижских художественных галерей.

Воллар не обладал очень верным вкусом и вначале мало разбирался в искусстве. Хорошо сознавая свой недостаток, он охотно принимал советы. Ему выпало большое счастье получать советы Писсарро, а иногда и Дега, и он был достаточно умен, чтобы следовать им. Так и на этот раз Воллар уступил настояниям Писсарро и отправился на розыски Поля Сезанна, прославшего ему в конце концов ни больше ни меньше, как сто пятьдесят картин, которые Воллар не смог даже все сразу показать.[670]

Выставка Воллара открылась осенью 1895 года. После почти двадцатилетнего отсутствия на парижских выставках работы Сезанна явились большим сюрпризом. В то время как публика была взбешена, а критики судили его творчество с обычным для них невежеством и грубостью, прогрессивные художники и прежние товарищи Сезанна приветствовали его как большого мастера. Высказываясь о выставке, Писсарро писал сыну: „Мой восторг ничто в сравнении с восторгом Ренуара. Сам Дега соблазнен очарованием этого утонченного дикаря, так же как Моне и все мы… Ошибаемся ли мы? Не думаю. Не поддались очарованию Сезанна именно те художники и коллекционеры, которые своими ошибками доказали, насколько несовершенны их вкусы… Как хорошо сказал Ренуар, эти вещи чем-то напоминают вещи Помпеи, такие простые и и такие восхитительные!.. Дега и Моне купили несколько поразительных Сезаннов, я обменял жалкий этюд Лувесьенна на замечательную маленькую картинку с купальщицами и один из его автопортретов".[671]

Гоген пропустил выставку Сезанна, опоздав на несколько месяцев. В 1893 году он возвратился с Таити, устроил выставку у Дюран-Рюэля и снова отправился в Бретань. Его картины, привезенные с Таити, вызвали большой интерес, особенно среди его молодых последователей и их друзей — поэтов-символистов. Они были привлечены новыми и неожиданными чертами его творчества, его крайней оригинальностью. Его странные, мощные картины произвели на них особенно сильное впечатление смелостью замысла, подчеркнутой примитивностью форм, предельно упрощенным рисунком, блеском чистых, ярких красок, используемых, чтобы передать скорее состояние мысли, чем реальность, орнаментальным характером его композиции и намеренной плоскостностью. Но из его прежних коллег только

Дега понравились его работы; Моне и Ренуар сочли их просто плохими. Гоген поспорил с Писсарро, который резко возражал против его мистических тенденций и обвинял его в почти открытом „ограблении" дикарей тихоокеанских островов и заимствовании стиля, не свойственного ему как цивилизованному человеку.[672] Но Гоген пропускал все это мимо ушей. Когда один из репортеров упрекнул его в неправдоподобности его цветовой гаммы, Гоген ответил, что Делакруа тоже однажды обвинили в том, что он написал коня фиолетовым. Гоген защищал право художника использовать цвет произвольно, если этого требует общая гармония картины. Гоген объяснял, что работа его является плодом расчета и размышлений (он сознательно избегал слова „наблюдение"), и подчеркивал: „Используя какой-нибудь сюжет, заимствованный из жизни людей или природы, только как повод, я достигаю путем расположения линий и красок гармонических симфоний. Не изображая ровно ничего реального, в вульгарном понимании этого слова, они непосредственно, не выражают никакой идеи, но должны заставить человека мыслить без помощи идей или образов, как это делает музыка, просто благодаря таинственным взаимоотношениям, существующим между нашим мозгом и тем или иным расположением красок и линий"[673].

Гоген с презрением утверждал, что импрессионисты изучали цвет исключительно ради декоративных эффектов, но не могли свободно пользоваться им, потому что были связаны оковами сходства. „Они ищут то, что доступно глазу, и не обращаются к таинственным глубинам мысли… Они — официальные художники завтрашнего дня".[674]

Несмотря на окончательный разрыв с импрессионистами, Гоген, однако, не забывал, что своим приобщением к искусству он обязан им, и в особенности Писсарро. Когда в начале 1895 года он снова, и на этот раз окончательно, уехал на Таити, то отметил в своей записной книжке: „Если мы в целом рассмотрим творчество Писсарро, мы найдем там, несмотря на колебания, не только предельную художественную силу, всегда целеустремленную, но, что еще важнее, искусство подлинно интуитивное и высокого класса… Вы говорите, он смотрел на всех! Почему бы и нет? Все тоже смотрели на него, но отрицали его. Он был одним из моих учителей, и я не отрицаю его".[675]

В 1896 году Воллар, возможно по совету Дега, написал Гогену на Таити и предложил ему контракт, согласно которому покупал у Гогена всю его продукцию.[676] Таким образом, в Париже Воллар становился единственным владельцем работ и Сезанна и Гогена. В художественном мире галерея Воллара заняла место лавочки

папаши Танги. Но Воллар не обладал ни особым талантом старого доброго торговца, ни благожелательной мудростью Тео Ван-Гога. Под маской безразличия, часто преувеличенного, он прятал острый деловой ум в сочетании с недоступной восторгу осторожностью. Тем временем заведение Дюран-Рюэля понемногу становилось все более значительным. В 1894 году торговец, наконец, сумел расплатиться с долгами и теперь стал даже активнее, чем прежде, не только в Париже и Нью-Йорке, но также во многих европейских странах, где были организованы выставки импрессионистов.

В то время как в Германии они пользовались все возрастающим успехом, английская публика оставалась равнодушной.[677] Тогда как слава Моне и Ренуара быстро распространилась за границей, Сезанн только сейчас начинал борьбу за признание. Когда в 1896 году, спустя год после выставки Сезанна у Воллара, Золя написал еще одну статью об искусстве, он с бессознательной жестокостью назвал его „несостоявшимся гением". И выражая странное сожаление по поводу того, что когда-то сражался за принципы импрессионистов, он объяснял, что защищал скорее их смелость, чем их идеи.[678] Но когда в 1897 году Золя смело взялся за вопиющее дело капитана Дрейфуса, Моне и Писсарро забыли свое негодование, немедленно поддержали его и неоднократно выражали восхищение его действиями.[679] Дега, наоборот, присоединился к милитаристам, стал антисемитом и с той поры начал избегать Писсарро. Сезанн же, пленник своего фанатического затворничества в Эксе, не смог поддержать Золя в его борьбе за справедливость.

Сислей в течение всех этих лет оставался в тени, живя и работая в уединении в Море. Долгие годы лишений и неуверенности оставили на нем след более заметный, чем на его товарищах. Он стал подозрителен и мрачен, редко виделся со своими друзьями, которые не сердились на него за это. Он страдал морально и физически. Работая зимой на воздухе, Сислей простудился, в результате чего у него было парализовано лицо. К тому же, как говорил один из его друзей, он сам себе создавал заботы, часто существовавшие только в его воображении. Он стал раздражительным, недовольным, неспокойным; принимал с щемящей и трогательной жадностью те знаки внимания, которые получал от незнакомых или от малознакомых людей, и тут же, охваченный подозрением, покидал своих новых друзей… Он стал совсем несчастным и испытывал ужасные материальные трудности… Он видел, как уходят из его жизни все радости, исключая радость работы, которая его не покидала никогда.[680]

Обострив отношения с Дюран-Рюэлем, Сислей в конце концов заключил контракт с Жоржем Пти, сделав его единственным агентом по продаже своих картин. Он снова выставился в Салоне. Он пытался вложить в свои работы страстность, хотя по характеру своему скорее был тонким поэтом и мечтателем; лучше всего он бывал тогда, когда полагался на тонкость своего восприятия. Когда его спросили, кого из современных художников он больше всего любит, Сислей назвал Делакруа, Коро, Милле, Руссо и Курбе, не упомянув ни одного из своих бывших друзей.[681] Но, заболев раком горла и чувствуя, что конец его близок, он послал за Моне, который поспешил к его изголовью. Малоизвестный, нищий, покорившийся судьбе, Сислей умер 29 января 1899 года. Через год после его смерти картины его начали продаваться по баснословным ценам.[682]

Сислей. Пейзаж в Море, 1892 г.

Примерно в то же время начали подниматься цены на картины Сезанна. Это стало заметно на распродаже коллекции Шоке в 1899 году, последовавшей после смерти самого Шоке и его вдовы. Понуждаемый Моне, Дюран-Рюэль купил несколько картин Сезанна,[683] принадлежавших Шоке, тогда как Воллар приобрел для Сезанна большую акварель — цветы — Делакруа, которой Сезанн всегда любовался среди сокровищ своего друга. В том же году сам Моне купил на аукционе картину Сезанна, и

высокая цена, предложенная им, вызвала сенсацию в отеле Друо.

Замкнутый образ жизни Сезанна в Эксе теперь зачастую нарушался посещениями молодых художников, главным образом из окружения Гогена, которые приезжали к нему за советами.

„Я считаю молодых художников куда более разумными, чем других, — писал с нескрываемым удовлетворением Сезанн своему сыну, — старики видят во мне только опасного соперника"[684].

С 1899 года он дал согласие выставляться в „Салоне независимых", но по-прежнему мечтал получить признание официального Салона и даже стать кавалером Почетного легиона. По-видимому, это было не столько стремление к почестям, сколько желание, чтобы на него как на художника начали, наконец, смотреть серьезно (тем более, что жители Экса продолжали видеть в нем сына богатых родителей, посвятившего себя безобидной прихоти). Заступничество Мирбо не помогло осуществиться мечте Сезанна, тогда как Ренуар был награжден в 1900 году. Однако Дега, Моне и Писсарро продолжали питать отвращение ко всему, связанному с официальщиной.

Постоянно растущее число последователей из рядов младшего поколения по крайней мере частично компенсировало Сезанна за неудачную попытку получить официальное признание. Он чувствовал, что в искусстве наступает новая эра. Он был глубоко тронут, когда Морис Дени, который никогда не видал его, выставил в 1901 году в Салоне большое полотно „Апофеоз Сезанна"; на нем были изображены несколько художников, среди них Редон, Вюйяр, Боннар и сам Дени, а также Воллар (на втором плане), собравшиеся вокруг натюрморта Сезанна, ранее принадлежавшего Гогену. Эта композиция была задумана в том же духе, что и „Апофеоз Делакруа" Фантена. Сезанн сам теперь часто говорил о своем намерении написать „Апофеоз Делакруа", где собирался изобразить Писсарро, Моне, Виктора Шоке и себя. Сезанн снова с наслаждением перечитывал критические статьи Бодлера об искусстве, восхищаясь его высокой оценкой Делакруа, так же как верностью его суждений. Он также часто возвращался к произведениям Стендаля и братьев Гонкур, к рассказу Бальзака „Неведомый шедевр".

Молодые художники, приезжавшие навестить Сезанна в Эксе, встречали высокого старика, подчеркнуто вежливого, хотя приветливость его по временам внезапно сменялась гневом. Не интересующийся ничем, кроме искусства, он любил разговаривать о живописи, но раздражался, когда посетители заставляли его давать теоретические формулировки. Он уводил своих гостей в горы, окружавшие Экс, где он работал, и заявлял, что „о живописи можно сказать больше и лучше, глядя на мотив,

чем когда обсуждаешь чисто умозрительные теории, в которых большей частью можно запутаться".[685]

И он повторял снова и снова: „Все, особенно в искусстве, является теорией, возникающей и развивающейся из соприкосновения с природой".[686] Он часто жаловался, что ему с годами все труднее и труднее реализовать свои ощущения, но в то же время признавал, что подлежащие разрешению проблемы становились для него все более ясными.

Друг Гогена Эмиль Бернар, опубликовавший еще в 1892 году панегирик Сезанну, впервые посетил его в 1904 году и, беседуя с ним, а впоследствии и переписываясь, вынудил Сезанна сформулировать свои концепции. Сезанн сказал ему, что „натуру нужно изображать посредством цилиндра, шара, конуса, помещая все в перспективе так, чтобы каждая сторона всякого предмета, всякого плана тяготела к центральной точке".[687]

Но когда Бернар подготавливал вторую статью о Сезанне, старый художник посоветовал ему лучше заняться живописью, чем писать, и сказал: „Художники должны полностью посвящать себя изучению природы и пытаться создавать картины, которые бы являлись наставлением. Разговоры об искусстве почти бесполезны. Работа, которая помогает человеку достичь успеха в своем деле, является достаточной компенсацией за непонимание, проявляемое глупцами. Литератор выражает себя абстракциями, тогда как художник конкретизирует свои ощущения и восприятия посредством рисунка и цвета. Художник не должен быть чересчур скрупулезным или чересчур искренним, или чересчур зависимым от натуры; художник является в большей или меньшей степени хозяином своей модели, а главным образом — своих средств выражения". И он настаивал: „Проникните в то, что перед вами, и настойчиво стремитесь выражать себя как можно более логично".[688]

„Я пытаюсь передать перспективу исключительно с помощью цвета, — говорил Сезанн немецкому коллекционеру, который посетил его в Эксе. — Главное в картине — это найти верную дистанцию. По этому признаку определяют талант художника".

Используя в качестве примера один из своих пейзажей, он обводил пальцем границы различных планов и точно показывал, где ему удалось передать глубину; там же, где решение еще не было найдено, там цвет по-прежнему оставался только цветом, не становясь выражением пространства.[689]

Советуя своим друзьям избегать влияния Гогена, Ван-Гога и неоимпрессионистов, Сезанн в то же время любил говорить о своих бывших товарищах, расхваливал Ренуара и особенно Моне, с особой нежностью вспоминал „скромного и великого" Писсарро.

Когда Сезанн был приглашен группой художников Экса участвовать в их выставке в 1902 году и затем снова в 1906 году, он, перешагнувший теперь уже за шестьдесят и объявленный вождем нового поколения, благоговейно написал рядом со своим именем: „Ученик Писсарро". Писсарро так никогда и не узнал об этой дани уважения, так же как не знал, что Гоген, несмотря на весь свой сарказм и стремление к независимости, всегда помнил, чем он был обязан ему.

Гоген умер одиноким и озлобленным на одном из Маркизских островов в мае 1903 года. Едва успела весть о его смерти достичь Парижа, как в ноябре того же года после кратковременной болезни мирно скончался Писсарро. Он завещал шесть рисунков Сёра Люксембургскому музею. Уистлер тоже умер в 1903 году.

За год до этого умер от случайного отравления газом Золя, и в 1901 году скончался Лотрек, здоровье которого было окончательно подорвано неумеренным пьянством.

В том же 1901 году Воллар устроил первую выставку молодого испанца Пабло Пикассо, чьи картины говорили о сильном влиянии Лотрека. В 1904 году умер Фантен.

Глубоко опечаленный смертью Золя и Писсарро, Сезанн начал часто поговаривать о близком конце и поклялся, что „умрет за работой". На этот раз судьба удовлетворила его желание. 15 октября 1906 года, в то время как он писал на холме, его застигла гроза. В течение нескольких часов он оставался под дождем и был доставлен домой в бессознательном состоянии на повозке с бельем. На следующий день он отправился работать в свой сад и вернулся оттуда почти умирающим. Он отошел в вечность 22 октября 1906 года.

Из старой гвардии импрессионистов теперь остались только трое: Моне — энергичный, много работающий, сознающий свою мировую известность, окруженный многочисленными почитателями,[690] Дега, которому угрожала полная слепота, и Ренуар, скрюченный ревматизмом, но по-прежнему жизнерадостный, рисующий, несмотря на крайнее физическое недомогание. Постоянно болея, страдая от бессонницы, с беспомощными парализованными пальцами, он работал, привязав кисть к руке, и считал, что не имеет права жаловаться, так как могло быть еще хуже. Отдавая особое предпочтение красному цвету, от розоватого тона тела до пурпурно-красного цвета роз, [691] он находил удовольствие, передавая текучесть живых форм множеством красных оттенков, моделируя объемы тонкими мазками, которые свидетельствовали об его огромном опыте, так же как о его неизменном мастерстве и свежести.

Когда американский художник Уолтер Пэх расспрашивал его в 1908 году о его методе, Ренуар ответил: „Я устанавливаю свою натуру, как мне хочется, затем беру и пишу ее, как писал бы ребенок. Я хочу, чтобы красный цвет был звонким, чтобы он звучал, как колокол; если так не получается, я накладываю еще красный или другие краски до тех пор, пока выйдет. Я не мудрю. У меня нет ни правил, ни методов; любой человек может разглядывать мои материалы или смотреть, как я пишу… и он увидит, что у меня нет секретов. Я смотрю на обнаженную натуру, в ней мириады мельчайших оттенков. Я должен найти те, которые заставят тело на моем холсте жить и трепетать. В наши дни стремятся все объяснить. Но если картину можно объяснить, она уже не является искусством. Сказать вам, какие два качества должно, по-моему, иметь искусство? Оно должно быть неописуемо и неподражаемо… Произведение искусства должно захватить вас, увлечь, унести с собой. Это средство, которым художник передает свою страсть. Это брызжущий из него поток, и поток этот в своем порыве увлекает вас за собой".[692]

Эта страстность никогда не покидала Ренуара. Казалось, она даже увеличивалась с годами. В 1912 году он вынужден был подвергнуться серьезной операции, которая не помогла ему.

В декабре того же года Дюран-Рюэль, с которым Ренуар находился в течение всего этого времени в самых сердечных отношениях, нашел его в Канне, где он постоянно жил, „в том же самом печальном состоянии, но как всегда поражающим силой своего характера. Он не может ни ходить, ни даже подняться с кресла. Два человека должны переносить его повсюду. Какая мука! И наряду с этим то же веселое настроение, та же радость, когда он бывает в состоянии писать".[693]

Кассат. Мать с ребенком. Пастель. Музей изобразительных искусств им. Пушкина. Москва

Подобно Сезанну, Ренуар в последние годы подытожил опыт всей своей жизни. Импрессионизм остался далеко позади, он сохранил лишь его сверкающую фактуру. Теперь его мерцающая палитра служила ему не для того, чтобы передавать атмосферные явления, а для того, чтобы искрящимися и яркими красками создавать образы жизни почти сверхъестественной силы. Изучение природы не являлось больше его единственной целью. „Как трудно, — объяснил он молодому художнику, — уловить

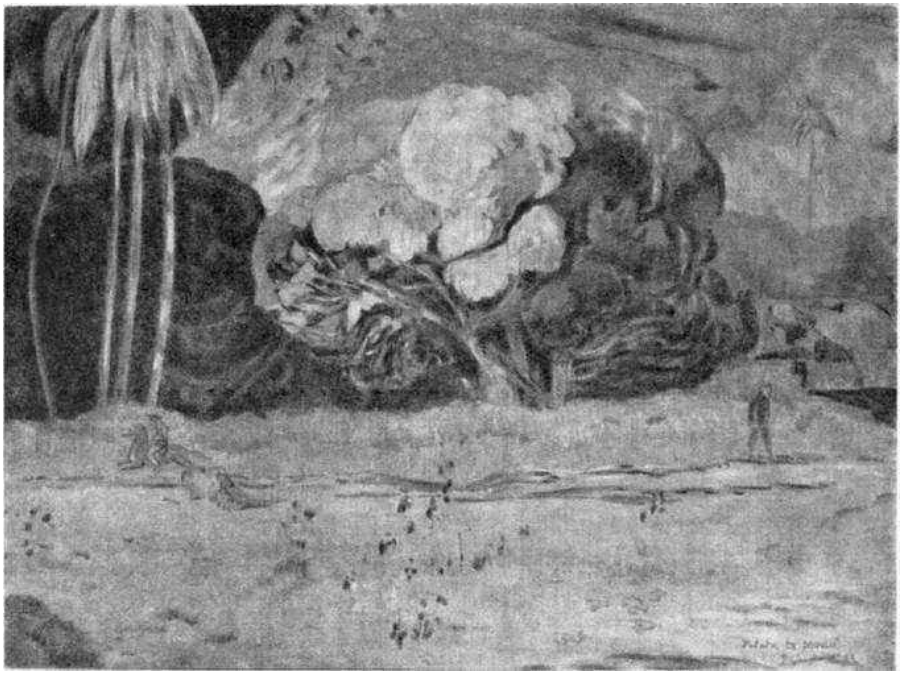
именно тот момент, когда должно прекратиться копирование натуры. Картина не должна пахнуть моделью ив то же время натура должна чувствоваться".[694]

Стремясь достичь равновесия между наблюдением и мечтой, престарелый Ренуар создал новый стиль, увенчав свое творчество рядом шедевров. Выполненные сверкающими красками, тонкие по ритму, эти картины говорят о его прогрессе, неиссякающем воображении и превосходном мастерстве. Скромность заставляла его сомневаться, достойны ли его работы великой французской традиции, с которой он все больше и больше чувствовал себя связанным, считая свое собственное творчество продолжением искусства XVIII века. Когда в 1917 году его картина была помещена в Национальной галерее Лондона, несколько сот английских художников и любителей воспользовались этим поводом, чтобы послать Ренуару приветственный адрес.

„Когда ваша картина была повешена среди шедевров старых мастеров, — писали они, — мы имели счастье увидеть, как один из наших современников занял свое место среди великих мастеров европейской традиции".[695]

Ничто не могло больше порадовать Ренуара, потому что он никогда не уставал провозглашать: „Хотя и надо стараться не быть в плену у полученных в наследство форм, нельзя также из любви к прогрессу вообразить, что можно полностью отказаться от прошлых столетий".[696] И он подчеркивал: „Природа приводит к изоляции. Я хочу остаться в рядах".[697]

Поглощенный своей работой, живя только в те часы, которые мог посвятить своему искусству, он жалел Дега, к этому времени окончательно изолированного от внешнего мира. Неспособный работать, неспособный наслаждаться богатой коллекцией картин и рисунков, собранных за многие годы (где Энгр разделял славу с Делакруа, Сезанном и Гогеном), Дега бесцельно бродил по парижским улицам, в то время как неподалеку от столицы гремели битвы первой мировой войны. Когда Дюран-Рюэль сообщил Ренуару о смерти Дега, последовавшей в сентябре 1917 года, тот ответил: „Право, так лучше для него… любая смерть, какую только можно вообразить, лучше, чем жить так, как он жил".[698] Ренуара не постигла подобная судьба, несмотря на двадцать лет физических страданий, он был в состоянии работать до самого конца. Умер он 3 декабря 1919 года.



Гоген. Большое дерево. 1892 г. Эрмитаж. Ленинград

Два года спустя, в начале 1922 года, в возрасте девяноста лет скончался Поль Дюран-Рюэль. Он прожил достаточно долго, чтобы увидеть, как слава пришла к его художникам, такая огромная слава, какая никогда не снилась ни самим художникам, ни торговцу, который больше чем за полстолетия до того с безошибочным чутьем поддерживал их, казалось, безнадежное дело.

19 июня 1926 года умерла в своем замке Бофрене, вблизи Бове, Мери Кассат. Подобно Дега, в последние годы жизни она начала слепнуть. После 1912 года слепота ее усилилась, и к концу жизни она стала почти слепой.

Несколько месяцев спустя, в декабре 1926 года, был похоронен на маленьком кладбище Живерни на восемьдесят седьмом году жизни Клод Моне. Гийомен умер в том же возрасте в июне 1927 года.

Со смертью Моне ушел последний мастер этой единственной в своем роде, удивительной плеяды, составившей группу импрессионистов. Он умер, подобно Энгру, в то время, когда идеи, которые он олицетворял, уже давно потеряли свою актуальность. Первый из художников-импрессионистов добившийся успеха, единственный из них, увидевший, как успех этот превратился в подлинный триумф, он дожил до того, что познал изолированность, и, должно быть, ощущал некоторую

горечь от того, что способ видения, для утверждения которого понадобилось столько лет, теперь подвергался яростным атакам младших поколений[699].

И все же в последние годы его занимали не новые направления в искусстве, а прошлое, с которым история навеки отождествила его имя. В письме, написанном незадолго до смерти, он пытался подытожить свой вклад: „Я всегда испытывал ужас перед теориями… единственное мое достоинство заключается в том, что я писал непосредственно с натуры, стараясь передать свои впечатления от самых мимолетных эффектов, и я огорчен, что явился причиной названия, данного группе, большая часть которой вовсе не «была импрессионистами".[700]

Сожаление, выраженное Моне на закате жизни, кажется странным. Разве не должен был он испытывать гордость, дав, хотя и невольно, имя направлению, вписавшему одну из наиболее славных глав в историю искусства?

Много лет прошло с тех пор, как группа друзей Моне окончательно распалась, но импрессионизм не умер от того, что создавшие его люди перестали быть импрессионистами. Если он уже и не был больше боевым знаменем, он продолжал вдохновлять тех, кто пришел впоследствии. Его достижения стали достоянием человечества, основой для новых побед. Правда, младшее поколение кончило тем, что отвергло большинство принципов импрессионистов. Фовисты, кубисты, экспрессионисты, футуристы, дадаисты, сюрреалисты открыли совершенно иные горизонты. Но их творчество было оплодотворено Сезанном, Гогеном, Ван-Гогом и Сёра, которые все прошли через стадию импрессионизма. Если даже непосредственное влияние импрессионизма на современное искусство может иногда казаться незначительным, если из всех живущих мастеров только Боннар продолжает искать свой собственный стиль в истинно импрессионистском духе, нельзя забывать о том, что искусство Моне и его соратников сломило бесчисленные предрассудки и открыло путь новым исканиям в области техники, цвета и абстракции.

Импрессионисты дожили до того, что увидели, как их концепции, выхолощенные, приглаженные, сведенные до мелких штампов, были частично восприняты официальным искусством. Эта эволюция еще не закончилась. Но посредственные последователи могут лишь затмить блеск большого достижения, они не могут замутить источник, из которого черпают. Ученики Энгра некогда преуспели в вульгаризации принципов своего учителя, но они не могли убить классицизм, и нынешнее

поколение даже возвратилось к некоторым идеям, проповедовавшимся человеком, который в свое время, казалось, олицетворял собой препятствие прогрессу.

Импрессионизм, который внес свой щедрый вклад в освобождение искусства от деспотизма неправильно понятой традиции, может теперь сам занять место среди великих традиций. И, подобно всем традициям, по временам его будут отвергать, чтобы затем вновь открыть. В какие-то периоды от него будут отходить, в другие — он станет существенным стимулом новых исканий. Им будут восхищаться, против него будут протестовать, но его уже нельзя игнорировать.

Импрессионизм останется одним из самых важных этапов в истории современного искусства. Этот этап сменился около 1886 года другим, представители которого вышли частично из рядов импрессионистов.

Одним из них был и Гоген, сформулировавший проблемы, которые волновали художников, стремящихся выйти за пределы импрессионизма: „Необходимо было всем своим существом броситься в бой, сражаться против всех школ, всех без исключения, не третируя их, а как-то иначе; нападать не только на официальное искусство, но даже на импрессионистов, неоимпрессионистов, на старую и новую публику… брать штурмом самые крайние абстракции, делать все, что запрещалось, и все перестраивать с большим или меньшим успехом, не боясь преувеличения и даже сознательно преувеличивая. Заново учиться и даже, если вы уже выучились, снова учиться. Побороть всякую неуверенность, как бы над вами ни насмехались. Художник перед своим мольбертом не должен быть рабом ни прошлого, ни настоящего, ни природы, ни своего соседа. Он должен быть самим собою, только самим собою, всегда самим собою".[701]

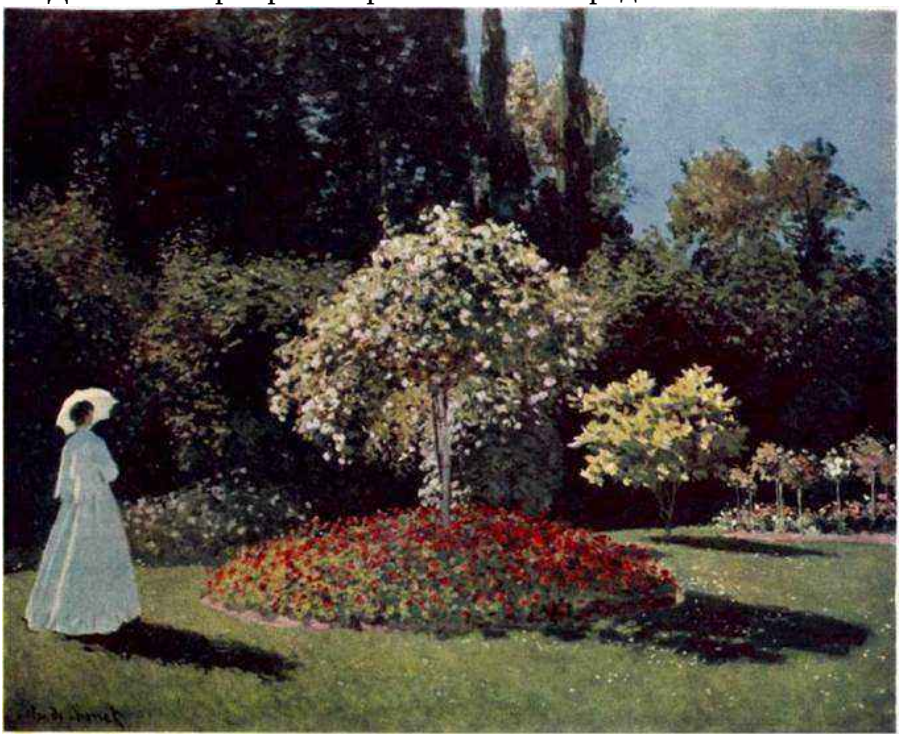
Эта борьба привела к неожиданным результатам. Начатая Сезанном, Сёра, Гогеном, Ван-Гогом, Тулуз-Лотреком, она была продолжена новыми людьми — Пикассо, Матиссом и бесчисленным множеством других, которые начинали там, где кончали другие. Еще раз история дала нам яркое доказательство того, что она запечатлевает свои даты не на могильных памятниках, а на путевых столбах; тот, на котором стоит дата 1886 года, является одновременно символом и конца и начала. Отмечая распад направления, созданного Моне и его друзьями, он в то же время знаменует начало пост-импрессионистского периода, история которого еще должна быть написана.

Иллюстрации

Коро. Пейзаж с коровой. Эрмитаж. Ленинград

Курбе. Хижина в горах. Музей изобразительных искусств им. Пушкина. Москва

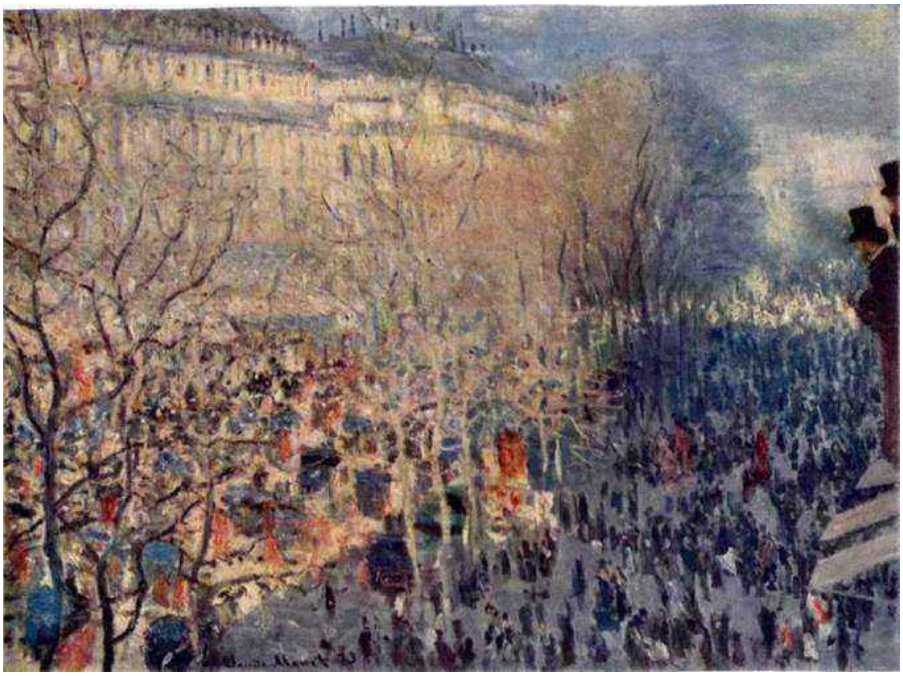
Добиньи. Берег реки. Эрмитаж. Ленинград



Моне. Женщина в саду. Ок. 1865–1866 гг. Эрмитаж. Ленинград

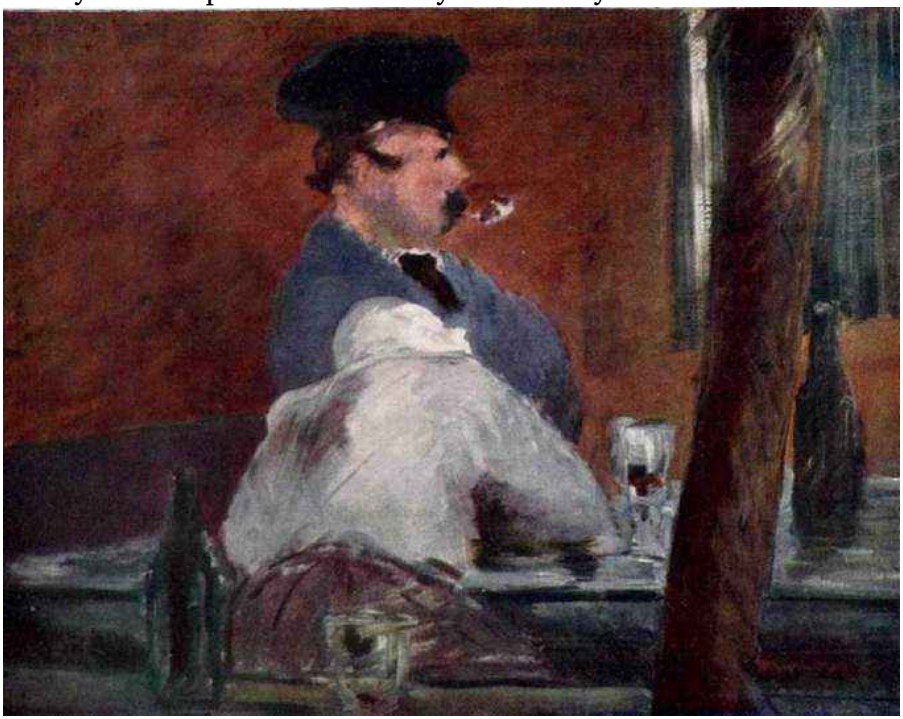
Моне. Завтрак на траве. 1866 г. (Базиль позировал для крайней фигуры слева, так же как и для лежащей справа. Эскиз к большой картине, которая впоследствии была разрезана художником. Один из фрагментов находится в Лувре.) Музей изобразительных искусств им. Пушкина. Москва

Ренуар. Купание на Сене (Лягушатник). Ок. 1869 г.
Музей изобразительных искусств им. Пушкина. Москва



Моне. Бульвар Капуцинок. 1873 г. Первая выставка импрессионистов.

Музей изобразительных искусств им. Пушкина. Москва



Мане. Кабачок. 1878 г. Музей изобразительных искусств им. Пушкина. Москва

Дега. Танцовщица у фотографа. Четвертая выставка импрессионистов.

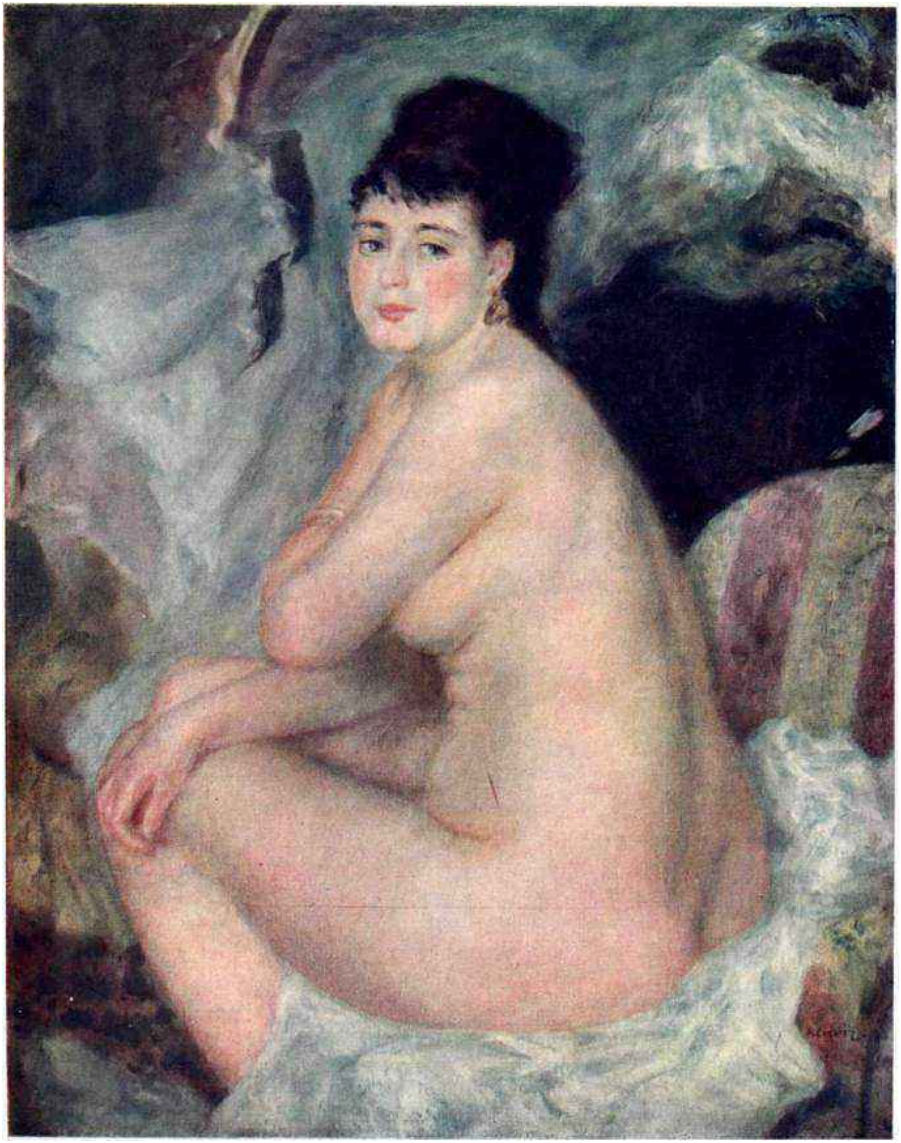
Музей изобразительных искусств им. Пушкина. Москва

Моне. Сад в Монжероне. Ок. 1875–1876 гг. Эрмитаж. Ленинград

Сезанн. Пейзаж в Понтуазе (Квартал Эрмитаж). Ок. 1876 г. Музей изобразительных искусств им. Пушкина. Москва

Сислей. Мороз в Лувесьенне. 1873 г. Музей изобразительных искусств им. Пушкина. Москва

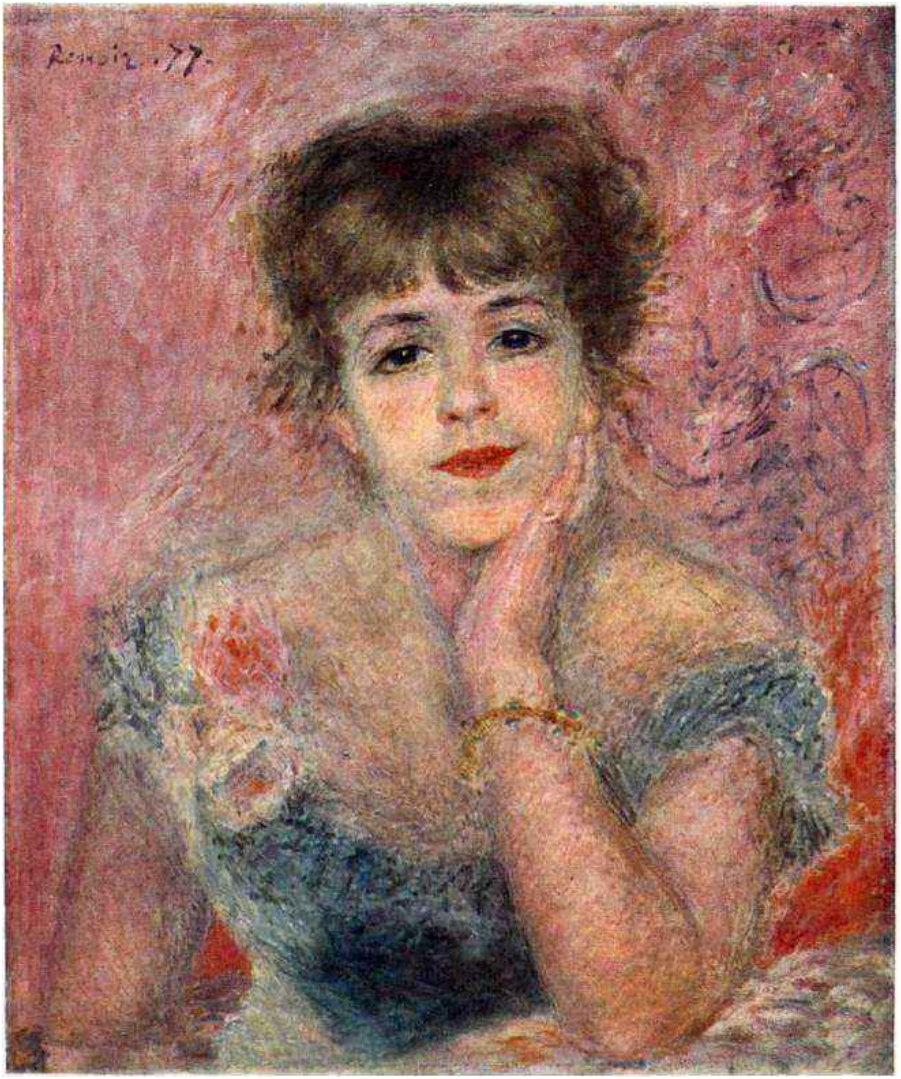
Сезанн. Пейзаж с мельницей в Понтуазе. Ок. 1878 г. Национальная галерея. Берлин



Ренуар. Купальщица (М-ль Анна). 1876 г. Вторая выставка импрессионистов.

Музей изобразительных искусств им. Пушкина. Москва

Сезанн. Фрукты. Ок. 1879 г. Эрмитаж. Ленинград



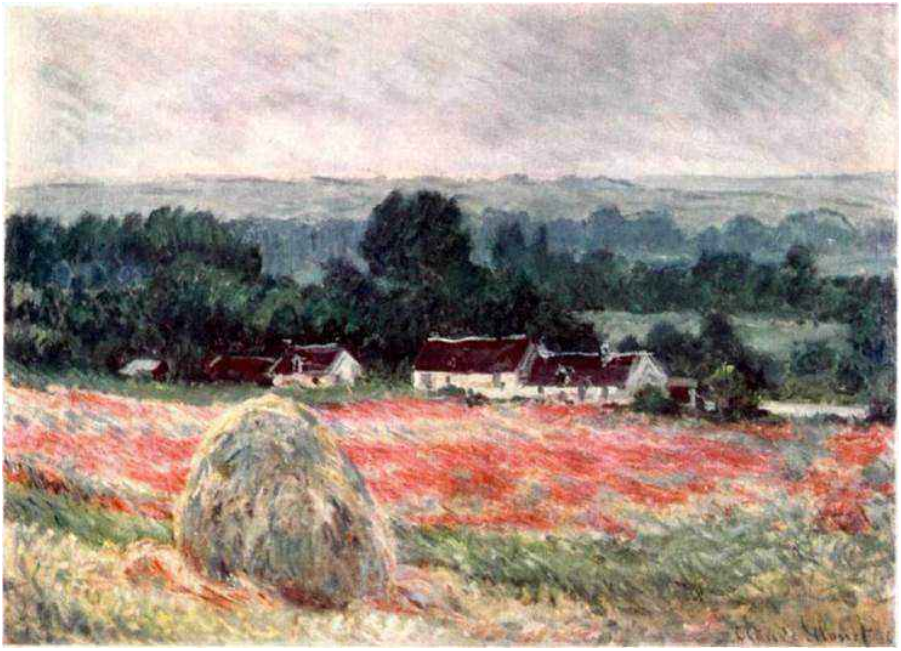
Ренуар. Этюд к портрету Жанны Самари. 1877 г. Вторая выставка импрессионистов.

Музей изобразительных искусств им. Пушкина. Москва

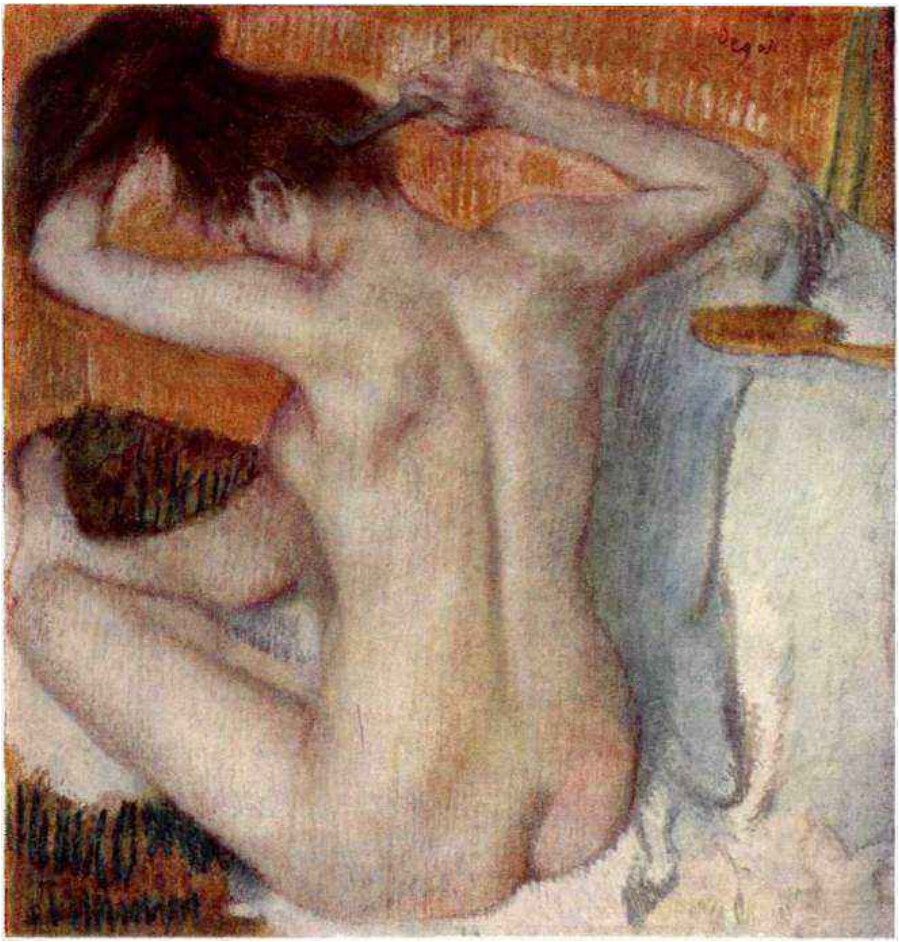
Ренуар. Девушка с веером (Портрет м-ль Фурнез). Седьмая выставка импрессионистов. Ок. 1881 г.

Эрмитаж. Ленинград

Сислей. Сена в Сен-Мамме. 1884 г. Эрмитаж. Ленинград



Моне. Стог сена. 1886 г. Эрмитаж. Ленинград



Дега. Причесывающаяся женщина. Пастель. Ок. 1885 г. Эрмитаж. Ленинград

Дега. Голубые танцовщицы. Пастель. Ок. 1897 г.
Музей изобразительных искусств им. Пушкина. Москва

Писсарро. Бульвар Монмартр в Париже. 1897 г. Эрмитаж. Ленинград

notes

Примечания

1

Интерес ко всем фактам, связанным с историей импрессионизма во Франции, среди зарубежных исследователей все возрастает. Многие данные, приводимые Ревалдом, бесспорно, могут быть в дальнейшем дополнены и уточнены. Назовем, в связи с этим работы: Germain Bazin. L'epoque impressioniste. Paris, 1953; Oscar Reutersward. Impressionisterna infor publik och kritik. Stockholm, 1952.

2

Moreau-Nelaton. Manet, raconte par lui meme. Paris, 1926, p. 96.

3

Georges Clemenceau. Claude Monet. Les nympheas. Paris. 1928, p. 19–20.

4

Rapport de S. A. I. le Prince Napoleon, president de la Commission imperiale. См. Салон 1857 г., официальный каталог, стр. XXX–XXXVI. Речи, произнесенные при раздаче наград и пр., всегда публикуются в каталоге следующего Салона.

5

О юности Писсарро см.: J. Rewald. Oeuvres de jeunesse inedites de Camille Pissarro. «L'Amour, de l'Art", avril 1936; „Camille Pissarro in the West Indies". „Gazette des Beaux-Arts", 194; J. Joëts. Camille Pissarro et la periode inconnue de Saint-Thomas et de Caracas. „L'Amour, de l'Art", 1947, n° 2.

6

„Illustrated London News", 9 June 1855. Планы Всемирной выставки и Дворца изящных искусств см. в „Magazine Pittoresque", 1855, pp. 210, 215.

7

Существует несколько версий того, как Дега встретился с Энгром. Сам художник рассказал Полю Валери два разных варианта. См. Valery. Degas, Danse, Dessin. Paris, 1938, pp. 59–62. См. также: E. Moreau-Në 1 aton. Deux heures avec Degas. „L'Amour de l'Art", juillet 1931; P.-A. Lemoisne. Degas. Paris, s. d. [1912], p. 7; P. Lafond. Degas. Paris. 1919, v. I, pp. 31–32; P. J a m o t. Degas. Paris, 1924, p. 23; W. Rothen stein. Men and Memories. New York, 1931, vol. I, p. 105. Приведенная здесь версия основана на сведениях, имеющихся у Валери и Моро-Нелатона. Совет, который дал Энгр, цитируется по Valery, op. cit., p. 61 и M. Denis. Theories. Paris, 1912, p. 94, где Дега обозначен только инициалами.

8

C. Baudelaire. Exposition Universelle de 1855, ch. XI. Перепечатано в „L'Art romantique". Различные статьи Бодлера об искусстве были им собраны в два тома: „L'Art romantique" и „Curiosites Esthetiques", существующие в различных изданиях. См.: Oeuvres completes, v. IV, V. Paris, 1923, 1925; C. Baudelaire. Oeuvres. Paris, 1932 (Bibl. de la Pleiade), v. 2; а также C. Baudelaire. Varietes critiques, 2 v., изданные E. Faure, Paris, 1924. О Всемирной выставке см. также: E. et J. de Goncourt. Etudes d'Art. Paris, 1893; T. Gautier. Les Beaux-Arts en Europe, 1855. Paris, 1896, 2 v.

9

Delacroix, Journal, 3 aout 1855.

10

Письмо Курбе к Брийя, весна 1855 г. См. P. Borel. Le roman de Gustave Courbet. Paris, 1922, p" 74.

11

Courbet. Le Realisme. См. G. Riat. Gustave Courbet. Paris, 1906, pp. 132–133.

12

Corot, заметки из альбома рисунков. См. E. Moreau-Ne 1aton. Corot raconte par lui-meme, Paris, 1924, v. I, p. 126.

13

F. de Lasteyrie. Обозрение Салона 1864 г. „Fine Arts Quarterly Review", january 1865.

P.deSaint-Victor. См. в „Hommageà C. F.,Dennecourt-Fontainebleau, paysages,légendes, souvenirs,fantaisie", издано F.Desnoyers,Paris, 1855.

15

См. M. de Fels. La vie de Claude Monet. Paris, 1929, p. 55.

16

Письмо Шассерио к брату от 9 сентября 1840 г. См. L. Benedite. Theodore Chasseriau, sa vie et son oeuvre. Paris, 1931, v. I, p. 138.

17

См. Amaury-Duva 1. L'atelier d'Ingres издано E. Faure, Paris, 1924, особенно стр. 88–90, а также M. Denis. Les eleves d'Ingres, в „Theories". Paris, 1912.v

18

C. Baudelaire. Salon de 1859, ch. VII. Перепечатано в „L'Art romantique".

19

Delacroix. Journal, 17 juin 1855.

Ingres, цитируется Фором в Amaury-Duva1, op. cit., p. 211.

21

J. Champfleury. Histoire de l'imagerie populaire. Paris, 1869, p. XII.

22

T. Gautier, Salon de 1837. „La Presse", 8 mars 1837.

23

См. R. Cortissoz. John la Farge. New York, 1911, p. 81. Джон ла Фарж встретился с Шассерио в 1856 г.

J. Breton. Nos peintres du siecle. Paris, 189[?], p. 48.

25

E. et J. de Goncourt. Manette Salomon. Paris, 1866, ch. III.

J. la Farge. The Higher Life in Art. New York, 1908, p. 14.

27

E. Viollet le-Duc. Réponseà M.Vitet à propos de renseignements des arts et du dessin. Paris, 1864; частично воспроизведено у P. Burty.Maîtres et petits maîtres. Paris, 1877, pp. 7–8.

28

E. Viollet-le-Duc. L'enseignement des arts. „Gazette des Beaux-Arts", juin 1862 (цикл из четырех статей: май, июнь, июль, сентябрь, 1862 г.).

29

О Лекоке Буабодране см.: Vio11et-1e-Duc, op. cit.; Burty, op. cit.; A. Jullien. Fantin-Latour, sa vie et ses amities. Paris, 1909, и книгу Lecoq de Boisbaudran. Education de la memoire pittoresque, 2e ed. Paris, 1862.

30

См. Лонгфелло, прим. 28.

31

О Кутюре см. его собственную работу: „Methodes et entretiens d'atelier". Paris, 1867; а также книгу „Thomas Couture, sa vie, son oeuvre, son caractere, ses idees, sa methode", написанную им самим и его внуком. Paris, 1932; см. также: E. W. Longfe1 ˆw. Reminiscences of Thomas Couture. „Atlantic Monthly", august 1883; H. T. Tuckerman. Book of the Artists. «American Artist Life", New York, 1867, v. II, pp. 447–448 (имя его искажено — Coiture), и Cortissoz, op. cit. О пребывании Мане в мастерской Кутюра см. A. Proust. Edouard Manet, Souvenirs. Paris, 1913, pp. 17–23 и pp. 27–35.

32

См. Лонгфелло, прим. 28.

33

См. Лонгфелло, прим. 28.

Cortissoz, op. cit., p. 96.

35

См. H. M. Knowlton. Art-Life of William Morris Hunt. Boston, 1899, pp. 8 и 11.

36

См. H. M. Knowlton. Art-Life of William Morris Hunt. Boston, 1899, pp. 8 и 11.

37

Dega, заметки. См. P.-A. Lemoisne. Les carnets de Degas au Cabinet des Estampes. „Gazette des Beaux-Arts", avril 1921.

38

F. Desnoyers. Du Realisme. „L'Artiste", 9 decembre 1855.

39

F. Desnoyers. Du Realisme. „L'Artiste", 9 decembre 1855.

E. Duranty. Notes sur l'art. „Realisme", 10 juillet 1856.

41

F. Maillard. Les derniers bohemes. Paris, 1874. Цитируется у G. Geffroy. Claude Monet, sa vie, son oeuvre. Paris, 1924, ch. III. О кабачках см. также: A. Schanne. Souvenir de Schaunard. Paris, 1887, ch. XLI; P. Audebrand. Derniers jours de la boheme. Paris, s. d., pp. 77—233; J. Champfleury. Souvenirs et portraits de jeunesse. Paris, 1872, ch. XXVII; A. Delvau. Histoire anecdotique des Cafes et Cabarets de Paris. Paris, 1862; J. Grand-Carteret. Raphael et Gambrinus ou l'art dans la Brasserie. Paris, 1886; T. Silvestre. Histoire des artistes vivants. Paris, 1856, p. 244; см. также монографии о Курбе, написанные G. Riat, T. Duret, H. d'Ideville и др. См. также „Courbet and the Naturalist Movement", издана G. Boas. Baltimore, 1938.

Z. Astruc Le Salon intime. Paris, 1860, p. 108.

43

Письмо Делакруа к Периньону от 21 января 1857 г. См. „Correspondance generale d'Eugene Delacroix", издана A. Joubin, Paris, 1937, v. III, p. 369.

См. Tabarant. Manet et ses oeuvres. Paris, 1947, p. 30.

45

См. E. R. a J. Pennell. The Life of James McNeill Whistler. London, 1908, v. I, p. 75.

46

См. Z. Astruc Les 14 stations au Salon. Paris, 1859; имя Писсарро указано в индексе, но без описания его картины, стр. 370.

47

Первые пять абзацев этой главы, посвященные юности Моне, почти дословно передают то, что он сам рассказывал о себе Тьебо-Сиссону. См. ТЫёЬаиП-81ззоп. Claude Monet, интервью, опубликованное в „Le Temps", 27 novembre 1900.

См. H. Edwards. The caricatures of Claude Monet. „Bulletin of the Art Institute of Chicago", September — October 1943.

49

Boudin, заметки, 27 февраля 1856 г. См. G. Jean-Aubry. Eugene Boudin. Paris, 1922, p. 31. Автор этой книги имел в своем распоряжении сотни писем Будена, а также записные книжки художника и пр. Его книга дает весьма ценные сведения о юности Моне. О Будене см. также: G. Cahen. Eugene Boudin, sa vie et son oeuvre. Paris, 1900; R. L. Benjamin. Eugene Boudin. New-York, 1937.

Boudin, заметки из альбома рисунков, цитируемые у Jean Aubry, op. cit., pp. 181, 184, 194.

51

Письмо Будена к брату от 20 апреля 1868 г. См. Jean-Aubry, op. cit., p. 66.

52

Письмо А. Моне муниципальному совету Гавра от 21 марта 1859 г. См. Jean-Aubry,op. cit., p. 171.

53

Seanse du conseil municipal, Le Havre, 18 mai 1859. См. M. de Fels. La vie de Claude Monet. Paris, 1929, pp. 32–33.

54

Письмо Моне к Будену от 19 мая 1859 г. См. G. Geffroy. Claude Monet, sa vie, son oeuvre. Paris, 1924, v. I, ch. IV.

55

Письмо Моне к Будену от 19 мая 1859 г. См. Geffroy, op. cit., v. I, ch. IV.

См. G. Riat. Gustave Courbet. Paris, 1906, pp. 179–180; а также A. Schanne. Souvenirs de Schaunard. Paris, 1877, pp. 229–230.

57

См. C. Baudelaire. Salon de 1859, ch. VIII. Перепечатано в „l'Art romantique".

58

Boudin, заметки, 18 июня 1859 г. См. Jean-Aubry. op. cit., p. 39.

59

J. Champfleury. Les amis de la nature. Paris, 1860, ch. II.

60

Письмо Будена к Мартину от 3 сентября 1868 г. См. Jean-Aubry, op. cit., p. 70.

61

E. Duranty. Caracteristique des oeuvres de M. Champfleury; вступление к книге Шанфлери. Les amis de la nature, op. cit., p. 21. Интересно отметить, что Дега, который впоследствии стал одним из ближайших друзей Дюранти, в это время тоже был горячим поклонником Шанфлери.

T. Gautier. Exposition de tableaux modernes. „Gazette des Beaux-Arts", fevrier I860. Об этой же самой выставке см. Z. Astruc. Le Salon intime. Paris, 1860.

63

Письмо Моне к Будену от 20 февраля 1860 г. (а не 1856, как это часто указывается). См. Geffroy, op. cit., v. I, ch. IV. Однако Моне иногда продолжал рисовать карикатуры. Жеффруа рассказывает, что в „Кабачке мучеников" он нарисовал карикатуру на Бенасси. Там молодой художник встретился с Кайяром, и в его недолговечном еженедельнике „Dio gene" появился в 1860 г. шарж Моне на актера Лаферьера (см. E. Bouvy. Une lithogra phie inconnue de Monet. „L'Amateur d'Estampes", janvier 1928). Но, по свидетельству Жеффруа (гл. III), Моне отказался от постоянного сотрудничества в „La Presse de la Jeunesse", издаваемой Андрие, другим завсегдатаем кабачка.

64

Об академии Сюиса см. статью Dubuisson в „Paris-Midi", 2 janvier 1925. Цитируется у G. Маск. La vie de Paul Cezanne. Paris, 1938, p. 97.

65

Письмо Моне к Тьебо-Сиссону. См. интервью, op. cit.

J. Champfleury. Courbet en 1860. Перепечатано в „Grandes oeuvres d'hier et d'aujourd'hui". Paris, 1861, p. 252.

F. Desnoyers. Le Salon des Refuses. Paris, 1863, pp. 40–41.

C. Baudelaire. L'oeuvre et la vie d'Eugene Delacroix, ch. III. Перепечатано в „L'Art romantique".

69

Новым трепетом (франц.).

70

Письмо Бодлера к госпоже Поль Мерис от 24 мая 1865 г. Письма Бодлера к Мане, а также письма, касающиеся художника, собраны Фором в его издании: C. Baudelaire. Varietes critiques. Paris, 1924, v. II, прилож. стр. 223–225. См. также: J. This. Manet et Baudelaire. „Etudes d'art" изданные Musee National d'Alger, I, 1945.

71

C. Baudelaire. Peintres et aquafortistes. „Le Boulevard", septembre 1862. Перепечатано в „Curiosites esthetiques".

M. Guerin. Remarques sur des portraits de famille peints par Degas. „Gazette des Beaux-Arts", juin 1928.

73

Dega, заметки. См. P.-A. Lemoisne. Les carnets de Degas au Cabinet des Estampes. „Gazette des Beaux-Arts", avril 1924.

См. E. Mitchell. La fille de Jephte par Degas, genese et evolution. „Gazette des Beaux-Arts", octobre 1937. Картина находится в Нортгемптоне, в Smith College Museum of Art. На Дега могли также оказать влияние фрески Шассерио, сделанные для коммерческого суда (разрушенного во время Коммуны). Некоторые рисунки с этих фресок были воспроизведены в „L'Art Vivant", janvier 1838.

C. Baudelaire. L'oeuvre et la vie d'Eugene Delacroix, ch. 3. Перепечатано в „l'Art romantique".

См. Camille Pissarro. Lettres a son fils Lucien. Paris, 1950, p. 392.

77

Сезанн был потрясен Салоном и написал о нем длинное письмо своему другу. См. Paul Cezanne. Correspondance. Paris, 1937, pp. 78–80.

О Гийомене см. E. des ˆuˆeres. Armand Guillaumin. Paris, 1924; G. Leˆmte. Guillaumin. Paris, 1924; Tabarant. Les quatre vingts ans de Guillaumin. „Bulletin de la vie artistique, 15 fevrier 1921; G. Riviere. Armand Guillaumin. „L'Art Vivant", 15 juillet 1927; C. L. Eorgmeyer. Armand Guillaumin. „The Fine Arts", february 1914; см. также G. ˆquˆt. Armand Guillaumin. „Le Carnet des Artistes", 15 fevrier 1917.

79

Письмо Курбе к своим ученикам, датированное 25 декабря 1861 г., было опубликовано в „Le Courrier du Dimanche", 29 decembre 1861. См. C. Leger. Courbet. Paris, 1929, pp. 86–88. О мастерской Курбе см. G. Riat. Gustave Courbet. Paris, 1906, pp. 193–195. Риат сообщает, что мастерская была открыта в первых числах декабря 1861 г., но произошло это, по-видимому, в первых числах января 1862 г., после опубликования письма Курбе.

80

Письмо Тройона к Будену от 29 января 1862 г. См. Jean-Aubry, op. cit., p. 53.

34 Письмо Фантена к Эдвардсу от 23 ноября 1861 г. См. A. Ju11ien. Fantin-Latour, sa vie et ses amities. Paris, 1909, p. 23.

82

Письмо Моне к Тьебо-Сиссону. См. Claude Monet, интервью, „Le Temps", 27 novembre 1900.

83

Письмо мадам Лекадр к Готье. См. R. RegameY. La formation de Claude Monet. „Gazette des Beaux-Arts", fevrier 1927.

84

Письмо Моне к Тьебо-Сиссону. См. Claude Monet, интервью, „Le Temps", 27 novembre 1900.

85

Z. Astruc, цитировано у M. de Fels. La vie de Claude Monet. Paris, 1929, p. 54.

Z. Astruc, цитировано у M. de Fels. La vie de Claude Monet. Paris, 1929, p. 54.

См. Monet, интервью, op. cit.

A. Andre. Renoir. Paris, 1928, p. 8.

89

См. J. Rewald. Renoir and his Brother. „Gazette des Beaux-Arts", mars 1945.

90

Подробные сведения о карьере Ренуара в Школе изящных искусств см. R. Rey. La renais sance du sentiment classique. Paris, 1931, pp. 45–46.

91

G. du Maurier. Trilby. London, 1895, ch. „Chez Carrel" [Gleyre]. Еще одно описание официальной мастерской дано у J. et E. de Concourt. Manette Salomon. Paris, 1866, ch. V.

Корпоративный дух (франц.).

93

G. du Maurier. Trilby. London, 1895, ch. „Chez Carrel" [Gleyre]. Еще одно описание официальной мастерской дано у J. et E. de Concourt. Manette Salomon. Paris, 1866, ch. V.

Корпоративный дух (франц.).

Raffaelli. L'art dans une democratie. Цитировано у A. Alexandre. J. F. Raffaelli. Paris, 1909, pp. 31–32.

O. Redon. A soi-meme. Paris, 1922, pp. 22–24.

См. C. Clement. Gleyre, etude biographique et critique. Paris, 1878, pp. 174–176.

См. A. Vollard. Renoir. Paris.

См. C. Clement. Gleyre, etude biographique et critique. Paris, 1878, pp. 174–176.

100

См. E. Faure. Renoir. „Revue Hebdomadaire", 17 avril 1920; а также C.-L. de Moncade. Le peintre Renoir et le Salon d'Automne". „La Liberte", 15 octobre 1904.

101

См. A. Vollard. Renoir. Paris.

См. Rewald, op. cit.

103

См. A. Segard. Mary Cassatt. Paris, 1913, note, p. 47.

104

Одна из картин, изображающая Лолу из Валенсии, сопровождалась следующим четверостишием Бодлера: „Entre tant de beautes que partout on peut voir / Je comprends bien, amis, que le desir balance / Mais on voit scintiller en Lola de Valence / Le charme inattendu d'un bijou rose et noir".

105

P. Mantz. Exposition du Boulevard des Italiens. „Gazette des Beaux-Arts", 1er avril 1863.

Вне конкурса (лат.).

107

Письмо Дебутена к Симонне от 17 апреля 1874 г. См. Clement-Janin. La curieuse vie de Marcellin Desboutin. Paris, 1922, pp. 84–85.

Refusee — отклонено (франц.).

109

„Courrier artistique", 1er mars 1863. Цитируется у Tabarant. Manet et ses oeuvres. Paris, 1947, p. 63.

110

„Le Moniteur", 24 avril 1863. О посещении императором Дворца промышленности см. E. ˆesneau. Salon de 1863. „L'Artiste", 1er mai 1863, p. 46. О посещении „Салона отверженных" см. A. Proust. Edouard Manet. Paris. 1913, p. 46. Между тем Табаран утверждает, что император не посещал выставки отверженных (op. cit., p. 72).

Chesneau, op. cit.

112

Castagnary. Le Salon des Refuses. „L'Artiste", 1er aout 1863. Перепечатано в „Salons" (1857–1870)," Paris, 1892, v. 1, p. 155. См. также того же автора „Salon de 1873", ibid., pp. 62–63.

113

Письмо Уистлера к Фантену, весна 1863 г. См. L. Benedite. Whistler. „Gazette des Beaux-Arts", juin 1905 (цикл статей: май, июнь, август, сентябрь 1905 г.).

P. G. Hamerton. The Salon of 1863. „Fine Arts Quarterly Review", October 1863.

115

Каталог этот публиковался за счет издателя, и продажа его во Дворце промышленности была запрещена. См. Tabarant, op. cit., p. 66.

P. G. Hamerton. The Salon of 1863. „Fine Arts Quarterly Review", October 1863.

117

Z. Astruˆ статья в „Le Salon de 1863", 20 mai 1863. Цитируется у E. Moreau-Nelaton. Manet raconte par lui-meme. Paris, 1926, v. I, pp. 51–52.

118

Письмо Йонкинда к Будену от 6 июня 1863 г. См. G. Cahen. Eugene Boudin. Paris, 1900, p. 51.

119

См. F. Desnoyers. Le Salon des Refuses, la peinture en 1863. Paris, 1863.

120

Z. Astruˆ статья в „Le Salon de 1863", 20 mai 1863. Цитируется у E. Moreau-Nelaton. Manet raconte par lui-meme. Paris, 1926, v. I, pp. 51–52.

121

P. G. Hamerton. The Salon of 1863. „Fine Arts Quarterly Review", October 1863.

122

E. Zola. L'Oeuvre. Paris, 1886, ch. V.

123

Цитируется у H. T. Tuckerman. Book of the Artists, American Artist Life. New York, 1867, v. II, p. 486.

P. Mantz. Le Salon de 1863. „Gazette des Beaux-Arts", juin 1863.

125

См. G. Poulain. Bazille et ses amis. Paris, 1932, p. 47.

126

Письмо Делакруа к Шоке от 14 марта 1862 г. См. J. Joëts. Les Impressionnistes et Chocquet. „L'Amour de l'Art", avril 1935.

127

Письмо Сезанна к Шоке от 11 мая 1886 г. См. Paul Cezanne. Correspondance. Paris, 1937, p. 209.

128

Об этом декрете см. Nieuwerkerke. Rapport a Son Excellence le Marechal de France. „Gazette des Beaux-Arts", 1er decembre 1863.

129

Энгр протестовал в „Reponse au rapport sur l'Ecole Imperiale des Beaux-Arts". Paris, 1863. См. также: E. ˆesnau. Le decret du 13 novembre et l'Academie des Beaux-Arts. Paris, 1864; C. Clement. L'Academie des Beaux-Arts et le decret du 13 novembre в „Etudes sur les Beaux-Arts en France". Paris, 1865.

130

См. H. Lapauze. Histoire de l'Academie de France a Rome (1863–1866). „La Nouvelle Revue", 1er juin 1909. Памфлет, направленный против Римской Академии и присуждения Римских премий, см. у E. et J. de Goncourt, op. cit., ch. XVI–XVII.

131

Письмо Сезанна Косту от 27 февраля 1864 г. См. Cezanne. Correspondance, p. 89.

См. Poulain, op. cit., p. 35.

133

Письмо Базиля к родителям, пасха 1863 г. См. G. Poulain, Bazille et ses amis. Paris, 1912, p. 34.

134

Письмо Моне к Тульмушу от 23 мая 1863 г. См. R. Rëgamey. La formation de Claude Monet. „Gazette des Beaux-Arts", fevrier 1927. Это письмо, так же как сведения, имеющиеся у Пулена (op. cit.), противоречит неоднократным свидетельствам самого Моне о том, что у Глейра он был всего две недели, после чего убедил Базиля, Сислея и Ренуара покинуть мастерскую вместе с ним. Моне обычно старался подчеркнуть свою независимость, что сказывалось еще в ранние годы, но его утверждения не всегда выдерживают тщательную проверку. Он также очень часто ошибался в датах и пр. Поэтому на сведения, которые дает сам Моне, нельзя полагаться полностью.

135

Братья Гонкуры. Цитируется у М. Бопе1. Barbison. „L'Art Vivant", 15 septembre 1926; см. также E. et J. de Оопсоиг^ Manette Salomon. Paris, 1866, ch. LXXI.

136

Письмо Руссо к другу. См. A. Stevens. Le Salon de 1863. Paris, 1866, p. 73.

E. Wheelwright. Recollections of Jean-Franjois Millet. Atlantic Monthly", September, 1876.

138

C. Baudelaire. Salon de 1859, ch. VIII. Перепечатано в „L'Art romantique".

139

См. A. Vo11ard. Renoir. Paris.

140

T. Silvestre. Histoire des artistes vivants. Paris, 1856, p. 226. О Диазе см. также: J. C1aretie. Peintres et sculpteurs contemporains. Paris, 1873, pp. 33–34; J. la Farge. The Higher Life in Art. New York, 1908, p. 122.

141

См. A. Andre. Renoir. Paris, 1928, p. 34.

142

См. J. Rewald. Renoir and his Brother. „Cazette des Beaux-Arts", mars 1945.

143

См. R. Gimpel. At Giverny with Claude Monet. „Art in America", June 1927.

См. Andre, op. cit., p. 57.

145

Цитируется у M. de Fels. La vie de Claude Monet. Paris, 1929, p. 92.

O. Redon. A soi-meme. Paris, 1922, p. 36.

147

Цитируется у A. Alexandre. Claude Monet. Paris, p. 38.

См. Sylvestre, op. cit., pp. 92–93.

149

Письмо Коро к Огуэну от 20 августа 1859 г. См. E. Moreau-Nelaton. Corot raconte par lui-meme. Paris, 1924, v. I, p. 125.

150

Письмо Коро к матери Берты Моризо, лето 1864 г. См. D. Rouart. Correspondance de Berthe Morisot. Paris, 1950, p. 11.

151

T. Gautier, цитируется у E. Moreau-Nelaton. Daubigny raconte par lui-meme. Paris, 1925, p. 81.

См. J. Laran. Daubigny. Paris, s. d. [1912], p. 14.

153

P. G. Hamerton. The Salon of 1863. „Fine Arts Quarterly Review", October 1863.

Количество окончательно отвергнутых уменьшилось с 70 до 30 %; выставка, не обязательная для отвергнутых, называлась теперь „Дополнительная выставка экспонентов, признанных слишком слабыми для участия в конкурсе награжденных". См. Tabarant. Manet et ses oeuvres. Paris, 1947, p. 82.

155

Письмо Бодлера к Бюрже, 1864. См. C. Baudelaire. Oeuvres completes. Paris,1918–1937, v. VIII.

156

W. Burger. Salon de 1864. Перепечатано в „Salons", 1861–1868. Paris, 1870, v. II, pp. 137–138. О Бюрже как критике искусства см. P. Rebeyrol. Theophile Thore. „Burlington Magazine", july 1952.

157

Это следующие фрагменты: „Toreros en action" (Frick Collection, New York) и „Le Torero mort", National Gallery of Art, Washington D. C, (coll. Widener). Они воспроизведены у Jamot, Wildenstein, Bataille. Manet. Paris, 1932, v. 2, pp. 158–159.

158

Согласно свидетельству госпожи Эрнест Руар, дочери Берты Моризо и племянницы Мане, этот двойной портрет был написан в 1877 г. (см. ibid., v. I, p. 94), но, судя по его стилю, вероятнее всего, он относится к более раннему времени. Мане сам около 1867 г. написал свою жену за роялем, в той же квартире на ул. Санкт-Петербург (см. ibid., v. II, p. 50). Лемуэн (Degas et son oeuvre. Paris, 1946, v. II) датирует эту картину ок. 1865 г.

159

Письмо Базиля к родителям, весна 1864 г. См. Poulain, op. cit., pp. 40–41.

160

Письмо Моне к Базилю от 15 июля 1864 г. См. Poulain, op. cit., pp. 38–39. В этом документе, воспроизведенном Пуленом, по сравнению со статьей того же автора „Un Languedocien, Frederic Bazille" („La Renaissance", avril 1927) встречаются некоторые разночтения в синтаксисе и отдельных выражениях.

161

Письмо Моне к Базилю, осень 1864 г. См. Poulain, op. cit, p. 44.

162

Письмо Моне к Будену, осень 1864 г. См. G. Cahen. Eugene Boudin, sa vie et son oeuvre. Paris, 1900, p. 61.

163

Письмо Моне к Базилю, октябрь 1864 г. См. Poulain, op. cit., p. 45.

Castagnary, статья в „L'Artiste", 15 aout 1863.

165

См. M. Scolari et A. Barr, Jr. Cezanne in the Letters of Marion to Morstatt 1865–1868. „Magazine of Art", may 1938 (цикл из трех статей: февраль, апрель, май 1938 г.).

166

Письмо Россета к матери от 12 ноября 1864 г.; см. также его письмо к брату от 8 ноября 1864 г. См. D. G. Rossetti. His Family Letters. London, 1895, V. II, pp. 179–180.

167

Письмо Моне к Базилю, весна 1865 г. См. Poulain, op. cit., p. 50.

168

Письмо Моне к Базилю, весна 1865 г. См. Poulain, op. cit., p. 50.

169

Письмо Ренуара к Базилю от 3 июля 1865 г. См. F. Daulte. Frederic Bazille et son temps. Geneve, 1952, p. 47.

См. J. de B i e z. Edouard Manet. Paris, 1884, p. 21.

171

См. Thiebault-Sisson. Claude Monet, интервью в „Le Temps", 27 novembre 1900. Моне относит этот случай к 1866 г., но в 1866 г. у Мане не было картины, принятой жюри, так что, по-видимому, это произошло в 1865 г. См. также E. Moreau-Nelaton. Manet raconte par lui-meme. Paris, 1926, v. I, p. 90.

Piga11e. L'autograph au Salon. Paris, 1865.

173

P. Mantz. Salon de 1865. „Gazette des Beaux-Arts", juillet 1865.

174

Письмо Базиля к родным, весна 1865 г. См. Poulain, op. cit., p. 49.

175

P. de S ai ntVi ct o r, статья в „La Presse", 28 mai 1865. Цитируется у E. Moreau-Nelaton, op. cit., v. 1, p. 69.

176

J. daretie. Deux heures au Salon de 1865 в книге „Peintres et sculpteur contemporains". Paris, 1873, p. 109.

177

Castagnary, статья в „l'Artiste", 15 aout 1863.

178

Письмо Бодлера к госпоже Поль Мерис от 24 мая 1865 г. Цитируется у E. Moreau-Nelaton, op. cit., p. 71. См. также J. J. Jarves. Art Thoughts. Boston, 1869, p. 269.

W. Burger. Salon de 1865, op. cit., v. II, p. 269.

180

P. Mantz. Salon de 1865. „Gazette des Beaux-Arts", juillet 1865. О „Тосте" Фантена см. L. Bënëdite. Le Toast par Fantin Latour. „Revue de l'art ancien et moderne", janvier, fevrier 1905. Фантен уничтожил картину, после того как она вернулась из Салона, но сохранил портрет Уистлера, который сейчас находится в Freer Gallery, Washington. В Кабинете рисунков Лувра имеется блокнот Фантен-Латура с рядом эскизов к „Тосту", сделанных в течение двух-трех лет. 16 января 1865 г. он перечислил изображенные в картине персонажи: в центре обнаженная фигура, слева Мане, справа Уистлер, затем, по-видимому, Бракмон, Корде, Дюранти, Астрюк, Шолдерер, Казен, Эдвардс. Кроме того, указано еще одно название картины: „За истину — наш идеал".

181

Письмо Мане к Фантену, лето 1865 г. См. Moreau-Nelaton, op. cit., v. I, p. 72. О поездке Мане в Испанию см. L. Rosenthal. Manet et l'Espagne. „Gazette des Beaux-Arts", septembre, octobre 1925.

182

См. M. Elder. A Giverny chez Claude Monet. Paris, 1924, p. 52.

183

См. De Trevise. Le pelerinage de Giverny. „Revue de l'art ancien et moderne", janvier, fevrier 1927.

184

Письмо Будена к брату от 20 декабря 1865 г. См. G. Jean-Aubry. Eugene Boudin. Paris, 52 1922, p. 62.

См. P. Borel. Le roman de Courbet. Paris, 1922, p. 99.

186

Письмо Базиля к родителям, февраль 1836 г. См. Poulain, op. cit., p. 62. Моне жил вместе с Базилем с января 1865 г. по февраль 1866 г.

187

Письмо Базиля к родителям, начало 1866 г., ibid., p. 63.

188

Письмо Сезанна к Писсарро от 15 марта 1865 г. См. Cezanne. Correspondance. Paris, 56 1937, p. 92.

См. Scolari et Barr, op. cit.

190

См. E. Moreau-Nelaton. Corot raconte par lui-meme. Paris, 1924. v. II, p. 22.

191

См. Poulain, op. cit., p. 57; а также: G. Geffˆy. Claude Monet, sa vie et son oeuvre. Paris, 1924, v. I, ch. VI; De Trevise, op. cit.

192

Письмо Валабрега к Мариону, апрель 1866 г. См. M. S co lari et A. Barr, Jr. Cezanne dans les lettres de Marion a Morstatt 1865–1868. „Gazette des Beaux-Arts", janvier 1937; „Magazine of Art", february, april, may 1938.

193

Письмо Валабрега к Мариону, апрель 1866 г. См. M. S co lari et A. Barr, Jr. Cezanne dans les lettres de Marion a Morstatt 1865–1868. „Gazette des Beaux-Arts", janvier 1937; „Magazine of Art", february, april, may 1938.

194

Письмо г-жи Ф., сестры друга Ренуара Ж. Лекера, от 6 июня 1866 г. См. „Cahier d'Aujourd'hui", janvier 1921.

195

Письмо Сезанна к Ньюверкерке от 1 апреля 1866 г. См. Cezanne. Correspondance. Paris, 1937, p. 94.

196

О Дюранти и Золя см. Auriant. Duranty et Zola. „La Nef', juillet, 1946. О портрете Дюранти см. A. Silvestre. Au pays des souvenirs. Paris, 1892, ch. XIII „Le Cafe Guerbois."

197

E. Zola. Proudhon et Courbet. Перепечатано в „Mes Haines". Paris, 1867. См. также Oeuvres Completes. Paris, 1927–1929.

E. Zola. Proudhon et Courbet. Перепечатано в „Mes Haines". Paris, 1867. См. также Oeuvres Completes. Paris, 1927–1929.

199

E. Zola. Un suicide. „l'Evenement", 19 avril 1866. Эта статья не включена в переиздания цикла „Mon Salon"; Золя написал ее под впечатлением самоубийства одного из отвергнутых художников. См. также Tabarant. Manet et ses oeuvres. Paris, 1947, p. 123.

200

E. Zola. Mon Salon. „l'Evenement", 27 avril—20 mai 1866, опубликовано в виде брошюры в мае 1866 г., позднее включено в „Mes Haines". Paris, 1867. См. E. Zola. Oeuvres Completes, notes et commentaires de Maurice Le Blond. Paris, 1928.

201

E. Zola. Mon Salon. „l'Evenement", 27 avril—20 mai 1866, опубликовано в виде брошюры в мае 1866 г., позднее включено в „Mes Haines". Paris, 1867. См. E. Zola. Oeuvres Completes, notes et commentaires de Maurice Le Blond. Paris, 1928.

202

E. Zola. Mon Salon. „l'Evenement", 27 avril—20 mai 1866, опубликовано в виде брошюры в мае 1866 г., позднее включено в „Mes Haines". Paris, 1867. См. E. Zola. Oeuvres Completes, notes et commentaires de Maurice Le Blond. Paris, 1928.

203

E. Zola. Mon Salon. „l'Evenement", 27 avril—20 mai 1866, опубликовано в виде брошюры в мае 1866 г., позднее включено в „Mes Haines". Paris, 1867. См. E. Zola. Oeuvres Completes, notes et commentaires de Maurice Le Blond. Paris, 1928.

„Mon Salon", Paris, 1866.

205

E. Zola. A mon ami Paul Cezanne, предисловие к „Mon Salon". Перепечатано в „Mes Haines". О дружбе Золя и Сезанна см. J. Rewa1d. Cezanne, sa vie, son oeuvre, son amitie pour Zola. Paris, 1939.

206

W. Burger. Salon de 1866. Перепечатано в „Salons" (1861–1868). Paris, 1870, v. II, p. 325.

207

Castagnary. Le Salon de 1866. Перепечатано в „Salons" (1857–1870). Paris, 1892, v. I, pp. 224, 240.

208

По-видимому, это картина, находившаяся прежде в коллекции доктора де Беллио, а теперь принадлежащая Museul Simu Бухарест.

Castagnary. Le Salon de 1863, op. cit., v. I, pp. 105–106, 140.

Castagnary. Le Salon de 1868, op. cit., y. I, p. 291.

211

Письмо Моне к Тьебо-Сиссону. См. „Le Temps", 27 novembre 1900.

212

Существует несколько версий этого инцидента: см. M. Elder. Chez Claude Monet a Giverny. Paris, 1924, pp. 54–56. Валери (P. Valery. Degas, Danse, Dessin, pp. 21–22) сообщает ту же историю так, как ее передает Моне, за исключением того, что похвалы исходили от Декана, а не от Диаза. По свидетельству Фелса (M. de F e l s. La vie de Claude Monet Paris, 1929, p. 88), Латуш выставил „Женщин в саду", и упреки исходили от Коро, а похвалы от Диазаны. Жеффруа (G. Geffroy. Claude Monet, sa vie, son oeuvre. Paris, 1924, v. I, ch. VIII) упоминает, что „Женщины в саду" были выставлены торговцем, и Мане их высмеял. Сходная версия дана у Пэха (W. Pacˆ Queer Thing Painting. New York — London. 1938, pp. 102–103). Александр (A. Alexandre. Claude Monet. Paris, 1921, p. 46) утверждает, что Мане высказал свои замечания по поводу картины „Завтрак на траве", выставленной Латушем. Но в интервью с Тьебо-Сиссоном, op. cit., Моне говорит о морском пейзаже, над которым насмехался Мане. Поскольку Моне в письме к Базилю от 25 июня 1867 г. (см. G. Poulain. Bazille et ses amis. Paris, 1932, p. 92) утверждает, что Латуш купил его картину „Сад принцессы", есть все основания предполагать, что это полотно Моне и было выставлено в витрине Латуша. Однако торговец мог подобным образом выставить. и другие картины Моне.

Буден сообщает в 1869 г. в письме к одному из друзей (см. G. Jean-Aubˆ. Eugene Boudin. Paris, 1922, p. 72), что Латуш выставил этюд Сент-Адресса Моне, который привлекал к витрине толпы людей.

17 См. De Tre vise. Le pelerinage de Giverny. „Revue de l'art ancien et moderne", janvier, fevrier 1927, также Geffroy, op. cit., v. I, ch. VIII. О композиции картины Моне „Женщины в саду" см. „L'Amour de l'Art", mars 1937.

214

В письме к Базилю, весной 1868 г., Моне просит своего друга прислать ему следующие краски: слоновую кость, свинцовые белила, кобальт синий, краплак (очищенный), охру золотистую, охру жженую, ярко-желтую, тускло-желтую, сиенну жженую. См. Poulain, op. cit., p. 150.

215

См. K. Osthaus. Статья, появившаяся в „Das Feuer", 1920, цитируется у J. Rewald, op. cit., p. 395.

216

Письмо Сезанна к Золя, октябрь 1866 г. См. Cezanne. Correspondance. Paris, 1937, pp. 98–99.

217

Письмо Мариона к Морстатту. См. Scolari et Barr, op. cit.

218

Письмо Мариона к Морстатту. См. Scolari et Barr, op. cit.

219

Письмо Уистлера к Фантену, осень 1867 г. См. L. Benedite. Whistler. „Gazette des Beaux. Arts," 1er septembre 1905.

См. R. Gimpel. At Giverny with Claude Monet. „Art in America", june 1927. Сведения под тверждены у R. Коеˆ Hˆ Claude Monet. „Art et Decoration", fevrier 1927.

221

Письмо Моне к Базилю от 22 декабря 1866 г. См. Poulain, op. cit., pp. 70–71.

222

Письмо Дюбура к Будену от 2 февраля 1867 г. См. G. Jean-Aubry. Eugene Boudin. Paris, 1922, p. 64.

223

Письмо Моне к Базилю, лето 1867 г. См. Poulain, op. cit., pp. 74–77.

224

Письмо Золя к Валабрегу от 4 апреля 1867 г. См. E. Zola. Correspondance (1858–1871). Paris, 1928, pp. 229–300.

225

См.: G. Bazin, Manet et la tradition. „L'Amour de l'Art', mai 1932; C. Zervos. A propos de Manet. „Cahiers d'Art", n° 8—10, 1932; а также: G. Pauli. Raffael und Manet. „Monatshefte fur Kunstwissenschaft", 1908, p. 53; C. Sterling. Manet et Rubens. „L'Amour de l'Art", septembre — octobre 1932; M. Florisoone. Manet inspire par Venise. „L'Amour de l'Art", janvier 1937; P. Colin. Manet. Paris, 1932, pp. 1—20.

226

Небольшая статья к каталогу выставки Мане (avenue de l'Alma, Paris, 1867). Цитируется у E. Bazire. Edouard Manet. Paris, 1884, p. 54.

227

Письмо Мариона к Морстатту, Париж, 15 августа 1867 г. См. Scolari et Barr, op. cit.

228

См.: G. Riat. Gustave Courbet. Paris, 1906, p. 146. Автор не указывает, с какой выставкой связан этот эпизод, но есть основания предполагать, что он относится к выставке Мане 1867 г.

229

Письмо Мариона к Морстатту, Париж, 15 августа 1867 г. См. Scolari et Barr, op. cit.

230

Письмо Базиля к родным, весна 1867 г. См. Poulain, op. cit., pp. 78–79. Аналогичная идея уже выдвигалась другом Сезанна Марионом, который в апреле 1866 г. писал: „Все, что нам остается сделать, это устроить собственную выставку и вступить в смертельный поединок со всеми этими старыми тупыми идиотами [из Салона]". См. Scolari et Barr, op. cit.

231

Письмо Базиля к родным, весна 1867 г. См. Poulain, op. cit., p. 83.

232

Письмо Мане к Фантену от 28 августа 1868 г. См. E. Moreau-Nelaton. Manet raconte par lui-meme. Paris, 1926, v. I, p. 103.

233

Письмо Мане к Фантену от 28 августа 1868 г. См. E. Moreau-Nelaton. Manet raconte par lui-meme. Paris, 1926, v. I, p. 103.

234

E. et J. de Goncourt. Manette Salomon. Paris, 1866, ch. CVI. О том, что Дега неоднократно выражал свое восхищение братьями Гонкур, см. у J. Elias. Degas. „Neue Rundschau", november 1917.

235

Dega, заметки. См. P.-A. Lemoisne. Les carnets de Degas au Cabinet des Estampes. „Gazette des Beaux-Arts", avril 1921.

236

См. P. Jamct. Degas. Paris, 1924, p. 49.

237

Цитируется в книге G. Moore. Impressions and Opinions. London, 1891, гл. о Дега.

238

Из записной книжки Берты Моризо. См. P. Valery, op. cit., p. 148.

239

Письмо Моне к Базилю от 25 июня 1867 г. См. Poulain, op. cit., p. 92.

240

Письмо Базиля к сестрам, осень 1867 г. См. G. Poulain. Un Languedocien, Frederic Bazille. „La Renaissance", avril 1927.

241

W. Burger. Salon de 1868. Перепечатано в „Salons" (1861–1868), Paris, 1870, v. II, p. 531. Согласно свидетельству Эдмона Ренуара, небольшая песенка воздавала Лизе дань, которой она не заслуживала: „Ne tombez jamais dans les fers de Lize / Vouz languiriez nuit et jour / Elle a pris pour sa devise / Point d'amour, point d'amour!" Картина эта сейчас находится в музее Folkwang в Эссене.

242

Портрет госпожи Годибер недавно был приобретен Лувром.

243

Письмо Моне к Базилю, весна 1868 г. См. Poulain, op. cit., p. 149. Согласно burger, op. cit., v. I, p. 420, А. Уссей писал также Уистлеру в 1863 г., желая купить его „Белую девушку" в „Салоне отверженных". По-видимому, он предложил недостаточную сумму, так как сделка не состоялась.

244

Письмо Будена к Мартину, 1868 г. См. Jean-Aubry, op. cit., pp. 71–72.

245

Письмо Будена к Мартину, 1868 г. См. Jean-Aubry, op. cit., pp. 71–72.

246

Неопубликованный документ, обнаруженный в бумагах Писсарро благодаря любезности г-на Людовика Родо Писсарро. Париж.

Castagnary. Le Salon de 1868, op. cit., v. I, p. 254.

Ibid., p. 278.

249

Redon. Salon de 1868. „La Gironde", 19 mai, 9 juin и 1er juillet 1868.

250

E. Zola. Salon de 1868. „l'Evenement", mai 1868; см. Rewald, op. cit., pp. 143–148.

251

Письмо Будена к Мартину от 4 мая 1868 г. См. Jean-Aubry, op. cit., p. 68.

252

Письмо Моне к Базилю от 29 июня 1868 г. См. Poulain, op. cit., pp. 119–120.

253

Интерьер „Завтрак" находится в настоящее время в Staedelsches Institut во Франкфурте-на-Майне; местонахождение другого полотна неизвестно.

254

Письмо Моне к Базилю, сентябрь 1868 г. См. Poulain, op. cit., pp. 120–132 и статью того же автора в „La Renaissance", avril 1927. Транскрипция и выдержки в обоих публикациях не совпадают, поэтому здесь они скомбинированы; в статье пишется „впечатление" (impression), а в книге „выражение" (expression). Здесь мы употребляем второе слово.

См. G. Leˆmte. Guillaumin. Paris, 1926, pp. 9, 26–27.

256

Письмо Мане к Золя, лето 1868 г. См. Jamot, Wildenstein, Bataille. Manet. Paris, 1932, v. I, p. 84.

257

Письмо Мане к Фантену, лето 1868 г. См. Moreau-Nelaton, op. cit., v. I, p. 104.

258

См. Duret. Les peintres franjais en 1867. Цитируется у Tabarant, op. cit., p. 138.

259

Письмо Дюре к Мане от 20 июля 1868 г. См. A. Tabarant. Manet, histoire catalographique. Paris, 1931, pp. 183–184. Табаран имел доступ к личным бумагам Дюре и опубликовал многие из них в различных статьях, которые цитируются в данной книге. См. также T. [Tabarant]. Quelques souvenirs de Theodore Duret. „Bulletin de la Vie artistique", 15 janvier 1922 и работы, принадлежащие перу самого Дюре, которые фигурируют в библиографии.

260

См. Jamot, Wildenstein, Bataille, op. cit., v. II, репродукция 139; картина находится в Париже, в Пти-Пале.

261

Точная дата, когда художники начали собираться в кафе Гербуа, не установлена. Табаран (Таьагап!. Pissarro. Paris, 1924, p. 15) и Дюре Duret. (Histoire des Peintres Impressionnistes) утверждают, что они начали встречаться там в 1866 г. Известно, что вплоть до 1866 г. Мане ежедневно с 5 часов 30 минут до 7 часов вечера проводил время в кафе Бад, Итальянский бульвар, 26 (см. письмо Мане к Золя от 7 мая 1866 г. Jamot, Wildenstein, Bataille. Manet. Paris, 1932, v. I, p. 81). Но уже весной 1868 г. друг Золя говорит о Батиньольской группе (см. письмо Соляри к Золя. J. Rewald. Cezanne, sa vie, son oeuvre son amitie pour Zola. Paris, 1939, p. 143). В 1868–1869 гг. Мане пригласил Моне присоединиться к его друзьям в кафе Гербуа, и около 1869 г., когда Моне в свою очередь явился туда с Ренуаром, Сислеем и пр., там, по-видимому, собралась вся группа. А. Пруст (A. Proust. Edouard Monet, Souvenirs. Paris, 1913), вероятно, ошибается, когда говорит, что после 1865 г. Мане уже покинул кафе Гербуа. О кафе Гербуа см. Sylvestre. Au pays du souvenir. Paris, 1892, en. XIII. „Le Cafe Guerbois".

262

Письмо Моне к Тьебо-Сиссону. См. Claude Monet, интервью, „Le Temps", 27 novembre 1900,

263

E. Duranty. Les pays des arts. Paris, 1881, p. 345.

E. Zola. Mon Salon. 1866. Перепечатано в „Mes Haines".

Sylvestre, op. cit., ch. XIII.

266

Дуэль состоялась в Сен-Жерменском лесу, 23 февраля 1870 г. Об этом инциденте см. Proust, op. cit., p. 38.

267

P. Alexis. Статья появилась в „Cri du peuple", 8 janvier 1885. Цитируется у D. Leblond-Zola. Paul Alexis, ami des peintres, boheme et critique d'art. „Mercure de France", 1er mars 1939. Текст стихотворения был следующим: „Manet-Duranty sont deux gas / Qui font une admirable paire, Aux poncifs, ils font des degats, / Manet-Duranty sont deux gas. / L'Institut, qui les vitupere „Les meprise autant que Degas. / Parce qu'ils font des becs de gaz. / ManetDuranty sont deux gas / Qui font une admirable paire".

268

Из записной книжки Берты Моризо. См. P. Valery. Degas, Danse, Dessin. Paris, 1938, p. 148.

269

См. письмо Берты Моризо к ее сестре Эдме, 1869 г. D. Rouart. Correspondance de Berthe Morisot. Paris, 1950, p. 31.

P. Lafond. Degas. Paris, 1919, p. 99.

E. Duranty, op. cit., p. 335.

272

Письмо Мане к Фантену от 26 августа 1868 г. См. E. Moreau-Në 1 aton. Manet raconte par lui-meme. Paris, 1926, v. 1, p. 102.

См. Valery, op. cit., p. 88.

Sylvestre, op. cit., ch. XIII.

Sylvestre, op. cit., ch. XIII.

E. Zola. Le Reve. Oeuvres completes. Paris, 1928. См. примечания M. le Blond, p. 232.

M. Elder. A Giverny chez Claude Monet. Paris, 1924, p. 48.

Выдержки из заметок Золя к своим романам „Творчество" и „Чрево Парижа" цитируются у J. Rewald, op. cit., p. 123.

Sylvestre, op. cit., ch. XIII.

E. Zola. Preface aux Nouveaux contes a Ninon, 1874.

281

См. A. Andre. Renoir. Paris, 1928, p. 56.

282

Меткие словечки (франц.).

Ibid., p. 14.

284

A. Alexandre. Предисловие к каталогу распродажи A. Sisley. Paris, Galerie Georges Petit, 1er mai 1899.

285

Письмо Фантена к Эдвардсу от 15 июня 1871 г. См. A. Jullien. Fantin-Latour. Paris, 1909, pp. 74–75. Согласно Табарану (Tabarant. Manet et ses oeuvres. Paris, 1947, p. 175), Ренуар был помещен рядом с Мане по просьбе самого Мане, а Дюранти был отстранен. Картина эта теперь находится в Лувре.

286

См. Louvre, Cabinet des Dessins: Fantin-Latour, Album B.

287

См. E. Chesneau. Le Japon a Paris. „Gazette des Beaux-Arts", 1er septembre 1878; H. Focillon. L'estampe japonaise et la peinture en Occident. „Congres d'histoire de l'art". Paris, septembre — octobre 1921.

См. G. Geffroy. La vie artistique, 3e serie. Paris, 1894, p. 148.

См. R. Marx. Maitres d'hier et d'aujord'hui. Paris 1914, p. 292.

290

Proust, op. cit., pp. 31–32. В 1864 г. Фантен заметил по поводу одной из своих картин: „Тени слишком черны; недостаточно желтого, красного, синего". См. Louvre, Cabinet des Dessins: Fantin-Latour, Carnet A., p. 54.

291

Письмо Писсарро к сыну от 8 апреля 1895 г. См. Camille Pissarro. Lettres a son fils Lucien. Paris, 1950, p. 375.

292

A. Wolf. „Figaro", 20 mai 1869. Цитируется у Tabarant, op. cit., p. 160.

293

P. Alexis. Aux peintres et sculpteurs. „L'Avenir National", 5 mai 1873.

294

Письмо Будена к Мартину от 25 апреля 1869 г. См. Jean-Aubry. Eugene Boudin. Paris, 1922, p. 72.

295

Письмо Валабрега к Золя, январь 1867 г. См. Rewald, op. cit., p. 141.

См. Andre, op. cit., p. 53.

См. Proust, op. cit., p. 43.

298

Слова Сезанна, цитируемые Марионом в одном из писем к Морстатту, апрель 1868 г. См. M. Scolari et A. Barr, jr. Cezanne d'apres les lettres de Marion a Morstatt. „Gazette des Beaux-Arts", janvier 1937; „Cezanne in the letters of Marion to Morstatt", 1865–1868. „Magazine of Art", february, aprii, may 1938.

299

Письмо Ахилла де Га от 16 февраля 1869 г. См. P.-A. Lemoisne. Degas et son oeuvre. Paris, 1946, v. I, p. 63.

300

Письмо Базиля к родителям, весна 1869 г. См. G. Poulain, Bazille et ses amis. Paris. 1932, p. 111.

301

Письмо Базиля к родителям, весна 1869 г., ibid., pp. 147–148.

302

Письмо Берты Моризо к сестре Эдме от 1 мая 1869 г. См. M. Angoulvent. Berthe Morisot. Paris, 1933, pp. 30–32.

303

Письмо Б. Моризо к ней же, весна 1869 г., ibid., p. 28.

304

Письмо Б. Моризо к ней же, май 1869 г., ibid., pp. 32–33.

305

Письмо госпожи Моризо к ней же от 23 мая 1869 г., ibid., p. 33.

306

Об Эве Гонзалес см. богато иллюстрированную статью: P. Bayle. Eva Gonzales. „La Renaissance", juin 1932; C. Roger-Marx. Eva Conzales. Paris, 1950.

307

Письма Берты Моризо к сестре Эдме, 1869 г. См. Moreau-Nëlaton. op. cit., v. I, p. 113.

308

Письма Берты Моризо к сестре Эдме, 1869 г. См. Moreau-Nëlaton. op. cit., v. I, p. 113.

309

Письмо Эдмы Понтильон к сестре Берте Моризо, 1869 г. См. Rouart, op. cit., p. 31.

310

Castagnary. Salon de 1869. Перепечатано в „Salons" (1857–1870). Paris, 1892, v. II, p. 364.

311

Письмо Моне к Уссею от 2 июня 1869 г. См. R. Chavance. Claude Monet. „Figaro illustre", 16 decembre 1926.

312

Письмо Моне к Базилю от 9 августа 1869 г. См. Poulain, op. cit., p. 157.

313

Письмо Ренуара к Базилю, осень 1869 г., ibid., p. 155.

См. Andre, op. cit., p. 60.

315

Письмо Моне к Базилю от 25 сентября 1869 г. См. Poulain, op. cit., p. 160.

Базиль, например, отметил в записной книжке: „Я не должен забывать сравнивать валеры освещенной воды с валерами залитой солнцем травы". Poulain, op. cit., p. 153.

317

Имена друзей, собравшихся в мастерской Базиля, точно не установлены. Возможно, что взамен данного здесь следует читать: Моне вместо Золя, Сислей вместо Ренуара и Астрюк вместо Моне; см. Poulain, op. cit., p. 179. Картина Базиля находится в Лувре.

318

О Дебутене см. dement-Janin. La curieuse vie de Marcellin Desboutin. Paris, 1922; также Silvestre, op. cit., ch. XIII.

319

Коро вычеркнул из своего бюллетеня имя Мане, заменив его Эженом Изабэ.

320

См. A. Alexandre. Claude Monet. Paris, 1921, p. 61.

321

Письмо Берты Моризо к сестре Эдме, март 1870 г. См. D. Rouart. Correspondance de Berthe Morisot. Paris, 1950, pp. 36–37.

322

См. письмо госпожи Моризо к дочери Эдме от 27 марта 1870 г., ibid., p. 40.

323

Письмо Берты Моризо к сестре Эдме, середина мая 1870 г., ibid., p. 40.

О Салоне 1870 г. см. J. E. Blanche. Les Arts Plastiques — La Troisieme Republique, 1870 a nos jours. Paris, 1931, pp. 3—16.

325

Письмо Базиля к родителям от 16 мая 1870 г. См. F. Daulte. Frederic Bazille et son temps. Geneve, 1952, p. 80.

326

Письмо Берты Моризо к сестре Эдме, начало мая 1870 г. См. Rouart, op. cit., pp. 38–39.

327

Wolff. Статья в „Figaro", 13 mai 1870. Цитируется у A. Tabarant. Manet et ses oeuvres. Paris, 1947, pp. 175–176.

T. Duret. Salon de 1870. „Electeur Libre", mai — juin 1870. Перепечатано в „Critique dAvantgarde", Paris, 1885, pp. 3—53.

329

Duranty. M. Manet et l'imagerie. Цитируется у Tabarant, op. cit., pp. 176–177.

См. J. Rewald. Un article inedit sur Paul Cezanne en 1870. „Arts", 21–27 july 1954.

331

О Сезанне во время войны см. J. Rewald. Cezanne, sa vie, son oeuvre, son amitie pour Zola. Paris, 1939, ch. XI, pp. 177–189.

См. J. Gasquet. Cezanne. Paris, 1921, p. 90.

333

Письмо госпожи Моризо к ее дочерям от 18 октября 1870 г. См. Rouart, op. cit., p. 44.

334

Письмо госпожи Моризо к ее дочерям от 18 октября 1870 г. См. Rouart, op. cit., p. 44.

335

См. A. Tabarant. Pissarro. Paris, 1924, p. 18.

См. A. Darcel. Les musees, les arts et les artistes pendant le siege de Paris. „Gazette des Beaux-Arts," octobre, novembre 1871.

337

Часто повторяемая версия гласит, что Моне раньше отправился в Голландию, а оттуда в Лондон, но достаточных подтверждений этому нет. Жеффруа (G. Geffroy. Claude Monet, sa vie, son oeuvre. Paris, 1924, v. I, p. 58) полагает, что Моне отправился в Голландию в компании Писсарро и что они вместе поехали в Англию; но Писсарро в 1870 г. не ездил в Голландию и только в январе 1871 г. узнал из письма Дюран-Рюэля, что Моне находится в Лондоне.

Среди картин, написанных Моне в Голландии, ни одна как будто бы не датирована 1870 г., а датированные 1871 г., по-видимому, были сделаны в конце года, после того как он покинул Англию, так как известно, что в январе 1871 г. он находился в Лондоне. В интервью с Тьебо-Сиссоном Моне утверждает, что он отправился прямо в Англию.

338

Письмо Мане к жене от 19 ноября 1870 г. См. Могеаи-Ne 1а1оп. Manet raconte par luimeme. Paris, 1926, v. I, p. 124.

339

Письмо Мане к жене от 23 ноября 1870 г., ibid., p. 125. См. также A. Tabarant. Une correspondance inedite d'Edouard Manet. Les lettres du Siege de Paris (1870–1871). Paris, 1935.

См. письма Мане к жене и Эве Гонзалес, цитируемые у Moreau-Në1aton, op. cit., pp. 121–127.

341

См. M, de Fels. La vie de Claude Monet. Paris, 1929 p. 130.

342

См. Memoires de Paul Durand-Ruel y L. Venturi. Les Archives de l'Impressionisme. Paris — New York, 1939, v. II, pp. 175–180. О выставках, устроенных Дюран-Рюэлем в Лондоне между 1870 и 1875 гг., см. D. Cooper. The Courtauld Collection. London, 1954, pp. 21–23.

343

Письмо Дюран-Рюэля к Писсарро от 21 января 1871 г. См. Venturi, op. cit., pp. 247–248.

Следует, однако, упомянуть, что пятьдесят лет спустя Дюран-Рюэль сообщил в интервью, что с Сислеем его познакомил Моне в Лондоне. См. F. F. [Feneon]. Les grands collectionneurs, M. Paul Durand-Ruel. „Bulletin de la vie artistique", 15 avril 1920.

345

Согласно воспоминаниям Эдмона Ренуара, Сислей во время Коммуны находился в Лувесьенне. Братья Ренуар жили там у своих родителей, и оба художника часто отправлялись работать вместе в лес Марли, около акведука, и на Лувесьеннские озера.

346

Письмо Писсарро к Дьюхарсту, ноябрь 1902 г. (перевод). См. W. Dewhurst. Impressionist Painting. London — New York, 1904, pp. 31–32.

347

Письмо Писсарро к сыну от 8 мая 1903 г. См. Camille Pissarro. Lettres a son fils Lucien. Paris, 1950, pp. 500–501. По поводу влияния Тернера на Моне и Писсарро следует отметить, что Синьяк, хорошо знавший Писсарро, впоследствии придавал этому гораздо большее значение, чем сами художники. Он писал: „…в Лондоне… они изучают его работы, анализируя его технику. Прежде всего они поражены тем, как он изображает снег и лед. Они удивляются, каким образам он сумел передать впечатление белизны снега, в то время как они до сих пор не смогли добиться этого с помощью больших белых пятен, наложенных широкими мазками. Они пришли к выводу, что этот замечательный результат достигнут не одной белой краской, а мазками различного цвета, положенными близко друг к другу и производящими на расстоянии требуемое впечатление" (P. Signac De Delacroix au neo-impressionnisme. Paris, 1899, ch. III, par. I).

R. Koechlin. Claude Monet. „Art et Decoration", fevrier 1927.

349

Письмо Писсарро к Дьюхарсту, ноябрь 1902 г. (перевод). См. W. Dewhurst. Impressionist Painting. London — New York, 1904, pp. 31–32.

350

Письмо Белиара к Писсарро от 22 февраля 1871 г. цитируется по подлинникам, найденным в бумагах Писсарро и частично неопубликованным.

351

См. A. Darcel. Les musees, les arts et les artistes pendant la Commune. „Gazette des Beaux-Arts", janvier, fevrier, mars, mai, juin 1872.

352

Письмо госпожи Оливон к Писсарро от 27 марта 1871 г. См. L. R. Pissarro et L. Venturi. Camille Pissarro. Paris, 1939, v. I, pp. 23–24. См. также письмо Ж. Граве, опубликованное в „Bulletin de la vie artistique", 1er avril 1924.

353

Письмо Дюре к Писсарро от 30 мая 1871 г. цитируется по подлинникам, найденным в бумагах Писсарро и частично неопубликованным.

354

Письмо Писсарро к Дюре, июнь 1871 г. См. Tabarant. Pissarro, p. 20.

355

Письмо Дюре к Мане, Ливерпуль, 7 июля 1871 г. См. Tabarant. Manet et Theodore Duret. „L'Art Vivant," 15 aout 1928.

356

Письмо Дюре к Мане, Нью-Йорк, 9 августа 1871 г., ibid.

357

Письмо Писсарро к Дюре, июнь 1871 г. См. Tabarant. Pissarro, p. 20.

358

Письмо Золя к Сезанну от 4 июля 1871 г. См. A. Vo l lard. Paul Cezanne. Appendice II.

359

F. Nietzsche. David Strauss, Unzeitgemasse Betrachtungen, первая часть.

360

Письмо Будена к Мартину от 2 января 1872 г. См. G. Jean-Aubry. Eugene Boudin. Paris, 1922, p. 79.

361

См. „Memoires de Paul Durand-Ruel" у L. Venturi. Les Archives de l'Impressionisme. Paris — New York, 1939, v. II, pp. 189–192; а также E. Moreau-Nelaton. Manet raconte parlui-meme. Paris, 1926, v. I, pp. 132–133.

362

Статья в „Revue internationale de l'art et de la curiosite", decembre, 1869. Цитируется у Ven turi, op. cit., v. I, pp. 17–18.

363

P. Alexis. Paris qui travaille II. „L'Avenir National", 15 mai 1873.

364

Мой дом (англ.).

365

Письмо Дега к Фрелиху, Новый Орлеан, 27 ноября 1872 г. См. „Lettres de Degas". Paris, 1945, pp. 21–25. О Дега в Новом Орлеане см. J. Rewald. Degas and his Family in New Orleans. „Gazette des Beaux-Arts", aout 1946.

366

Письмо Дега к Руару, Новый Орлеан, 5 декабря 1872 г., ibid., pp. 25–29.

367

E. de Goncourt. Journal, 13 jevrier 1874. См. „Journal des Goncourt", v. V, 1872–1877, Paris, 1891, pp. 111–112.

См. J. Rewald. Renoir and his Brother. „Gazette des Beaux-Arts", mars 1945.

369

По поводу этой картины Леон Верт впоследствии сообщал: „Ренуар и Моне писали в одно и то же время один и тот же мотив: листья, вода, утки. Спустя сорок лет одна из этих картин была обнаружена у Дюран-Рюэля. Чья это картина? Моне или Ренуара? Ни Моне, ни Ренуар, посмотрев ее один за другим, не смогли этого определить. Я полагаю, что она была написана самим Моне" (L. Werth. Bonnard le peintre, Galerie Charpentier. Paris, 1945). Однако в конце концов они опознали эту картину; подпись Ренуара была, видимо, поставлена в этот момент, ибо видно, что она появилась много лет спустя после того, как была написана сама картина.

370

Письмо Писсарро к Гильме от 3 сентября 1872 г. См. J. Rewald, Cezanne, sa vie, son oeuvre, son amitie pour Zola. Paris, 1939, p. 196.

Обе картины воспроизведены в „La Renaissance", numero special „Gezanne" mai — juin, 1936.

372

Письмо Писсарро к сыну от 22 ноября 1895 г. См. Camille Pissarro. Lettres a son fils Lucien. Paris, 1950, p. 391.

373

Письмо Дюре к Писсарро от 6 декабря 1873 г. См. L. Venturi et L. R. Pissarro. Camille Pissarro, son art, son oeuvre. Paris, 1939, v. I, p. 26.

374

Письмо Дюре к Писсарро от 6 декабря 1873 г. См. L. Venturi et L. R. Pissarro. Camille Pissarro, son art, son oeuvre. Paris, 1939, v. I, p. 26.

375

Письмо Писсарро к Дюре от 2 мая 1873 г., ibid., p. 25.

О Гаше см. V. Doiteau. La curieuse figure du Dr Gachet, „Aesculape", aout — septembre 1923, и критику этой статьи: Tabarant. „Bulletin de la vie artistique", 15 septembre 1923; „Van Gogh et les peintres d'Auvers chez le Docteur Gachet", numero special de „L'Amour de l'Art", 1952; Rewald. Gachet's Unknown Gems. „Art News", march 1952, а также работы Paul Gachet: „Cezanne a Auvers". Paris, 1952; „Van Gogh a Auvers". Paris, 1953; „Souvenir de van Gogh et de Cezanne". Paris, 1953.

См. J. Laran. Daubigny. Paris, s. d. [1912], p. 12.

О Танги см. L. Mirbeau. Des artistes. Paris, 1922, v. I, pp. 181–186; E. Bernard. Julien Tanguy. „Mercure de France", 16 decembre 1908; T. Duret. Van Gogh. Paris, 1919, ch. IV; G. Coquiot. Vincent van Gogh. Paris, 1923, pp. 138–139; C. Waern. Notes on French Impressionists. „Atlantic Monthly, aprii 1892; A. de Goaziou. Le Pere Tanguy. Paris, 1952.

379

Письмо Писсарро к Дюре, начало 1873 г. См. A. Tabarant. Pissarro. Paris, 1924, p. 21. (Пять полотен Писсарро дали приблизительно 270, 320, 250, 700 и 950 франков.)

380

Письмо Писсарро к Дюре от 2 февраля 1873 г., ibid., p. 21.

381

A. Sylvestre. Предисловие к каталогу Galerie Durand-Ruel, recueil d'estampes. Paris. 1873, v. I. (Три тома так и не поступили в продажу.)

382

A. Sylvestre. Предисловие к каталогу Galerie Durand-Ruel, recueil d'estampes. Paris. 1873, v. I. (Три тома так и не поступили в продажу.)

383

A. Sylvestre. Предисловие к каталогу Galerie Durand-Ruel, recueil d'estampes. Paris. 1873, v. I. (Три тома так и не поступили в продажу.)

384

См. T. Duret. Manet. Paris, 1919, p. 104; Tabarant. Manet et ses oeuvres. Paris, 1947, p. 206.

385

См. L. Vauxcelles. Un apres-midi chez Claude Monet. „LArt et les Artistes", decembre 1905.

См. O. Reutersvaerd. Renoir ou le triomphe du refus. „Arts", 29 fevrier 1952.

P. Alexis, op. cit. Другую выдержку из этой статьи см. стр. 154.

388

Письмо Моне к Алексису от 7 мая 1873 г. См. „L'Avenir National", 12 mai 1873.

389

См. P. Alexis, op. cit.

390

Письмо Дюре к Писсарро от 15 февраля 1874 г. См. Venturi et Pissarro, op. cit., pp. 33–34.

391

О различных периодах процветания и кризисов во Франции см. S. B. Clough. France, A History of National Economics. New York, 1939, ch. VII.

392

См. G. Riviere. Renoir et ses amis. Paris, 1921, pp. 43–44. Устав кооперативного общества датирован 27 декабря 1873 г. Лепик, Левер, Руар, Белиар и Гийомен уже фигурируют в качестве его членов; Руар и Белиар являются даже членами комитета. Буден (род. в 1824 г.), приглашенный выставляться вместе с группой, не был самым старшим участником выставки: Кальс родился в 1810 г., а скульптор Оттен в 1811 г. (Справки даны О. Рейтерсвердом.)

См. A. Vo l lard. Renoir, ch. VII.

См. J. de Nittis. Notes et souvenirs. Paris, 1894, p. 237.

395

Письмо Дега к Тиссо, февраль-март 1784 г. См. „Degas Letters". Oxford, 1947, pp. 38–40.

396

Письмо Дега к Бракмону, март 1874 г. См. „Lettres de Degas". Paris, 1945, pp. 33–34.

См. M. Elder. Chez Claude Monet a Giverny. Paris, 1924, p. 49.

См. Vauxcelles, op. cit.

См. J. Elias. Degas. „Neue Rundschau", november 1917.

См. J. Elias. Degas. „Neue Rundschau", november 1917.

401

О полном каталоге выставки см. Venturi. Archives, v. II, pp. 255–256. В каталогах выставки импрессионистов были перечислены только названия картин, но не указаны ни их размеры, ни даты. Поэтому не всегда возможно определить выставлявшиеся работы, тем более, что художники выставляли не только свои последние произведения. К тому же, пока длилась выставка, картины иногда добавлялись, иногда заменялись, а в некоторых случаях произведения, числящиеся в каталоге, вовсе не показывались. Дега часто объявлял большее количество работ, чем присылал на самом деле.

402

Неопубликованные воспоминания Эдмона Ренуара. Картина Моне.

403

См. M. Guillemot. Claude Monet. „La Revue illustree", 15 mars 1898.

См. J.de N ittis.Notesetsouvenirs.Paris, 1894, p. 237.

405

Речь идет о ранней картине „Завтрак", которая в настоящее время находится в Staedelsches Institut во Франкфурте-на-Майне.

L. Leroy. L'exposition des impressionnistes. „Charivari", 25 avril 1874.

407

Письмо Ниттиса к другу, Лондон, 1874 г. Цитируется у A. Longhi в предисловии к итальян скому изданию данной книги: Rewald. Storia dell'Impressionismo. Firenze, 1949, pp. XIV–XV.

408

Письмо Гишара к госпоже Моризо, лето 1874 г. См. J. Baudot. Renoir, ses amis, ses modeles. Paris, 1949, p. 57.

409

В 1877 один критик и поэт писал: „Кто же бросил камень в импрессионизм? /Мане/ Кто же в ярости кричал о шарлатанстве? /Мане/ И в то же время… кто первый повел к расколу? [Об этом знает весь Париж.] Мане, снова Мане". H. PoMay. Le Salon humoristique. Paris, 1877. Цитируется у Jamot, Wildenstein, Bataille. Manet. Paris, 1932, v. I, p. 95.

410

„The Salon of 1874", неподписанное письмо из Парижа от 25 мая 1874 г. „Appleton's Journal", 20 june 1874.

J. C1aretie. Le Salon de 1874. Перепечатано в „L'Art et les artistes franjais contemporains". Paris, 1876.

412

Письмо Писсарро к Дюре, Понтуаз, 5 мая 1874 г. См. J. Rewald. Cezanne, sa vie, son oeuvre. son amitie pour Zola. Paris, 1939, p. 217.

413

Письмо Дюре к Писсарро от 2 июня 1874 г. См. Venturi et Pissarro, op. cit., v. I, p. 34.

414

Письмо Писсарро к Мюреру, лето 1878 г. См. Tabarant. Pissarro, p. 43.К несчастью, я был достаточно неосмотрителен и слишком долго оставил его перед „Бульваром Капуцинок" того же автора.

415

G. Riviere. L'exposition des Impressionnistes. „L'lmpressionniste", 6 avril 1877. Цитируется у L. Venturi. Les Archives de l'Impressionnisme. Paris — New York, 1939, v. II, p. 309.

См. L. Venturi. TheAestheticIdeaofImpressionism. „TheJournalofAesthetics", весна 1941; L. Venturi. ArtCriticismNow.Baltimore, 1941, p. 12. 3

См. J. C. Webster. The Technique of Impressionism, a Reappraisal. „College Art Journal", november 1944.

См. R. Regamey. La formation de Claude Monet. „Gazette des Beaux-Arts", fevrier 1927.

419

См. M. Elder. Chez Claude Monet a Giverny. Paris, 1924, p. 70; Tabarant. Manet et ses oeuvres. Paris, 1947, ch. XXX. Табаран считает этот анекдот недостоверным.

Elder, op. cit., p. 35.

421

О Кайботте см. M. Berhaut. Gustave Caillebotte. „Arts", 30 aout 1948; „Musees de France", juillet 1948; A. Tabarant. Le peintre Caillebotte et sa collection. „Bulletin de la vie artistique", 1er aout 1921; J. Bouret. Un peintre de notre temps. „Arts", 25 mai 1951; a главным образом M. Berhaut. Каталог выставки Calllebotte. Paris, Galerie Wildenstein, лето 1951.

См. A. Tabarant. Pissarro. Paris, 1924, p. 44.

423

Письмо госпожи Лопе-Дюбек своему племяннику Эжену Пти от 31 января 1874 г. Неопублико ванный документ, любезно предоставленный г. Морисом Пти, Сен-Тома.

424

Приводится по протоколу собрания. Неопубликованный документ, любезно предоставленный г. Л. Р. Писсарро, Париж.

425

Письмо Будена к Мартину от 9 ноября 1876 г. См. G. Jean-Aubry. Eugene Boudin. Paris, 1922, p. 83.

426

Письмо Мане к А. Вольфу от 19 марта [1876]. См. E. Moreau-Nëlaton. Manet raconte par lui-meme. Paris, 1926, v. II, p. 41. Автор датирует это письмо 1877 г. предполагая, что оно было написано в связи со второй распродажей, устроенной друзьями Мане. Однако эта вторая распродажа была организована не Моне, Сислеем, Ренуаром и Моризо, которых упоминает Мане, а Кайботтом, Писсарро, Сислеем и Ренуаром. Более того, распродажа 1877 г. состоялась 28 мая, в то время как распродажа 1875 г. происходила 24 марта, то есть через пять дней после того как Мане написал это письмо.

427

„Masque de Fer" в „Figaro". Цитируется у G. Geffroy. Claude Monet, sa vie, son oeuvre. Paris, 1924, v. I, ch. XIII.

428

P. Burty. Предисловие к каталогу распродажи 24 марта 1875 г. Tableaux et aquarelles par Cl. Monet, B. Morisot, A. Renoir, A. Sisley.

429

P. Durand-Ruel. Memoires. См. у Venturi. Archives, v. II, p. 201. О распродаже см. также Venturi, op. cit., v. II, pp. 290–291, 300; Geffroy, op. cit., v. I, ch. XIII; R. Marx. Maitres d'hier et d'aujourd'hui. Paris, 1914, p. 309; A. Vollard. Renoir, ch. VIII; M. AngQu1vent. Berthe Morisot. Paris, 1933, pp. 50–51.

См. F. Fels. Claude Monet. Paris, 1925, p. 16.

431

См. Vollard, op. cit., ch. VIII; сходную версию см. у M. Denis. Nouvelles Theories Paris. 1922, pp. 115–116.

См. Vollard,op.cit.,ch. VIII; сходную версию см. уM.Denis.NouvellesThéories Paris. 1922, pp. 115–116.

433

Письмо Сезанна к матери от 26 сентября 1874 г. См. Cezanne. Correspondance. Paris, 1937, p. 122.

См. Vollard,op.cit.,ch. VIII; сходную версию см. уM.Denis.NouvellesThéories Paris. 1922, pp. 115–116.

435

Письмо Моне к Мане от 28 июня [1873]. См. A. Tabarant. Autour de Manet. „L'Art Vivant", 4 mai 1928.

436

Письмо Моне к Золя [не датировано, 1876], ул. де-Монси, 17. Подлинник хранится среди бумаг Золя в Национальной библиотеке Парижа.

437

Письмо Моне к де Беллио. [Не датировано]. См. „La grand misere des Impressionnistes". „Le Populaire", 1er mars 1924.

438

Письмо Моне к Золя от 7 апреля [1878], ул. д'Эдинбург, 26. Неопубликованный подлинник хранится среди бумаг Золя в Национальной библиотеке Парижа.

439

Письмо Моне к де Беллио от 5 сентября 1879 г., op. cit.

440

См. G. Clemenceau. Claude Monet. Paris, 1928, pp. 19–20. Моне говорил о человеке „очень дорогом для него", не называя имени Камиллы, но это, несомненно, относится к ней. Камилла умерла в 1879 г.

441

Статья Кастаньяри от 29 мая 1875 г. Цитируется у Tabarant. Manet et ses oeuvres, p. 265.

442

На распродажу коллекции Шоке, последовавшей после его смерти, поступили тридцать две картины Сезанна, по одиннадцать картин Моне и Ренуара, пять Мане, одна Писсарро и одна Сислея. О Шоке см. Geffroy, op. cit., v. II, ch. XII; J. Joets. Les Impressionnistes et Chocquet. „L'Amour de l'Art", avril 1935; C. Riviere. Renoir et ses amis. Paris, 1921, pp. 36–42. См. также Duret. Предисловие к каталогу распродажи Шоке.

443

Письмо Сезанна к Писсарро, апрель 1876; см. Cezanne. Correspondance, p. 125.

См. Moreau-Në 1 aton, op. cit., v. II, pp. 37–38; A. Proust. Edouard Manet, souvenirs. Paris, 1913, pp. 79–82; Tabarant. Manet et ses oeuvres, pp. 279–281.

445

Eernadille статья в „Le Franˆais", 21 avril 1876. Цитируется у Tabarant. Manet et ses oeuvres, p. 286.

446

О полном каталоге см. Venturi. Archives, v. II, pp. 257–259. Однако в этом итоговом каталоге имеется ошибка: на этой выставке не было работ Базиля, а был лишь его портрет работы Ренуара.

447

Duret. Предисловие к каталогу распродажи, последовавшей после смерти госпожи Шоке, см. Paris, Galerie Georges Petit, 3–4 juillet 1899.

О статьях, относящихся к выставке, см. Venturi. Archives, v. II, pp. 286, 298, 301–305; Geffroy, op. cit., v. I, ch. XIV; см. также P.-A. Lemoisne. Degas et son oeuvre. Paris, 1946, v. I, pp. 237–238, notes 115 и 116.

449

Эти рассуждения Альбера Вольфа относятся, в частности, к картине Ренуара „Купальщица" (1876), находящейся в Государственном музее изобразительных искусств им. Пушкина в Москве. Картина была выставлена в 1876 году на второй выставке импрессионистов под названием „Этюд". (Прим. ред.).

450

A. Wolff, статья в „Figaro", 3 avril 1876. Цитируется у Geffroy, ibid. После этой статьи Эжен Мане, муж Берты Моризо, чуть не вызвал автора на дуэль.

451

Castagnary. Salon de 1876. „Salons 1872—78". Paris, 1892, pp. 213–214.

452

Письмо Сезанна к Писсарро от 2 июля 1876 г. См. Cezanne. Correspondance, pp. 126–127. Говоря о „нейтральных" картинах для Салона, Сезанн противоречит своим более ранним высказываниям, в которых, наоборот, призывал провоцировать жюри. В те времена он упрекал других художников за то, что они писали картины „специально для Салона" (см. стр. 169).

E. Duranty, цитируется им самим в „La nouvelle peinture". Paris, 1876, p. 31. См. новое издание этой брошюры: Paris, 1946, p. 48.

454

Дюранти использовал некоторые черты характера Сезанна для довольно грубой карикатуры в своем романе „Le peintre Louis Martin", посмертно напечатанном в „Le Pays des arts". Paris, 1881. См. J. Rewald. Cezanne, sa vie, son oeuvre, son amitie pour Zola. 1939, ch. XVI.

Duranty. La nouvelle peinture. Paris, 1876 и 1946.

См. G. Riviere. Renoir et ses amis, p. 102.

457

Письмо Э. Мане к Берте Моризо, сентябрь 1876 г. См. D. Rouart. Correspondance de Berthe Morisot. Paris, 1950, p. 88.

См. G. Moore. Impressions and Opinions. New York, 1891, p. 308.

W. Sickert. Degas. „Burlington Magazine", november 1917.

G.Jeanniot. Souvenirs sur Degas. „La Revue Universelle", 15 octobre, 1er novembre 1933. См. также J. Rewald. The Realism of Degas. „Magazine of Art", january 1946. Сравнения пейзажей импрессионистов с фотографиями использованных ими мотивов см.: E. Loran. Cezann's Composition, Berkeley, 1943; F. Novotny. Cezanne und das Ende der Wissenschaftlichen Perspective, Vien, 1938; Rewald. Cezanne, etc.; L. Venturi. Paul Cezanne. Paris, 1939; Venturi. Archives, op. cit. См. также иллюстрированные статьи E. Johnson в „The Arts", aprii 1930; Rewald в „L'Amour de l'Art", janvier 1935, „Art News", 1st — 14 march 1943, 1st — 14 october 1943, 15–29 february 1944, 1st — 14 september 1944.

См. „Lettres de Degas". Paris, 1931, note p. 16.

См. Moore, op. cit., p. 310.

463

О мастерских Ренуара на ул. Сен-Жорж и ул. Корто см. Riviere, op. cit, pp. 56, 61–67.

О саде Ренуара по ул. Корто и о Мулен де ла Галетт см. там же, стр. 121–137.

465

См. A. Tabarant. Le peintre Caillebotte et sa collection. „Bulletin de la vie artistique", 1 aout 1921; завещание Кайботта частично опубликовано в работе G. Mack. La vie de Paul Cezanne. Paris, 1938, p. 283.

466

Письмо Кайботта к Писсарро от 24 января 1877 г. Неопубликованное письмо, найденное в бумагах Писсарро.

467

Письмо Дега к Берте Моризо [1877J. См. Rouart, op. cit., p. 92.

В начале 1877 г. произошел даже раскол; некоторые члены кооператива основали конкурирующую ассоциацию „Художественный союз", первая выставка которой проходила в Гранд Отеле с 15 февраля по 17 марта, то есть до выставки импрессионистов (сведения сообщены О. Рейтерсвердом).

469

О полном каталоге см. Venturi. Archives, v. II, pp. 262–264.

О выставке см. Riviere, op. cit., pp. 156–159; Riviere. Le maitre Paul Cezanne. Paris, 1923, pp. 84–85; Geffroy, op. cit., ch. XIX.

471

О комментариях прессы см. Venturi. Archives, v. II, pp. 291–293, 303–304, 330; M. Florisoone. Renoir. Paris, 1938, pp. 162–163; статьи о поступках Дега см. Lemoisne, op. cit., v. I., pp. 240–243, notes 120–127.

См. Riviere. Renoir et ses amis, p. 40.

473

Duret. Предисловие к каталогу распродажи коллекции Шоке.

О выдержках из „L'Impressionniste, journal d'art" см. Venturi. Archives, v. II, pp. 306–329 Параграф 3 устава кооперативной ассоциации от 27 декабря 1873 г. гласил: „Начать как можно скорее издание журнала, посвященного исключительно искусству".

См. T. Duret. Les peintres impressionnistes. Paris, 1878.

Согласно свидетельству Жеффруа (Geffroy, op. cit., v. I, ch. XIX), пейзажи Писсарро приносили от 50 до 260 франков, картины Ренуара от 47 до 285 франков, Сислея от 105 до 165 франков, а Кайботт получал около 655 франков. Сорок пять проданных картин дали общую сумму 7610 франков, при средней цене 169 франков.

477

Письмо Дега к Галеви, сентябрь 1877 г. См. „Lettres de Degas". Paris, 1945, pp. 41–42; Rivie re. M. Degas. Paris, 1935, pp. 88–89; согласно Гитри (Sacha Guitry. „Bulletin de la vie artistique", 1er mars 1925, p. 118), Моне и Ренуар писали декорации к третьему акту „Кузнечика", но это кажется весьма сомнительным.

478

Письмо Стриндберга к Гогену от 18 февраля 1895 г. См. J. de Rotonchamp. Paul Gauguin. Paris, 1924, pp. 149–150. Статья, которую Стриндберг послал в Стокгольм, называлась: „Du Cafe de l'Ermitage a Marly-le-Roi", она переиздана в „Kulturhistorika Studier", Stockholm, 1881.

479

См. A. Segard. Mary Cassatt. Paris, 1913, p. 8; а также G. Biddle. Some Memories of Mary Cassatt. „The Arts", august 1926.

480

Письмо Сезанна к Золя от 24 августа 1877 г. См. Cézanne.Correspondance, p. 131.

См. M.Denis.Théories. 1890–1910. Paris, 1912. p. 242.

О Кабанере см. G. Riviere. Renoir et ses amis. Paris, 1921, ch. VII; G. Moore. Confessions of a young Man. London, 1888, ch. VI; P. Gachet. Cabaner. Paris, 1954.

483

Она тоже начала писать и выставила свой автопортрет в Салоне 1876 г. О Викторине Меран см. A. Tabarant. Celle qui fut l'Olympia. „Bulletin de la vie artistique", 15 mai 1921.

О Муре см. D. Cooper. George Moore and Modern Art. „Horizon", february 1945.

485

Предшествующее вольно цитируется по книгам Мура: „Reminiscences of the Impressionist Painters" Dublin, 1906, pp. 12–14, 24; „Modern Painting", New York, 1898, pp. 30–31.

486

Неопубликованное письмо Алексиса к Золя от 9 августа 1879 г. Национальная библиотека, Париж.

487

Предшествующее вольно цитируется по книгам Мура: „Reminiscences of the Impressionist Painters" Dublin, 1906, pp. 12–14, 24; „Modern Painting", New York, 1898, pp. 30–31.

J. de Nittis. Notes et souvenirs. Paris, 1895, pp. 187–188. Об отношениях Мане и Дега см. также F. F. [Feneon]. Souvenirs sur Manet (interview d'Henri Gervex). „Bulletin de la vie artistique", 15 octobre 1920.

489

Этот абзац вольно цитируется по книгам Мура: „Reminiscences of the Impressionist Painters" pp. 24, 39; „Impressions and Opinions". New York, 1891, ch. „Degas"

См. A. Segard. Mary Cassatt. Paris, 1913, p. 45.

491

См. H. Detouˆe. Propos d'un peintre. Paris, 1895, p. 86.

492

Ренуар впоследствии изложил свой взгляд на мастерство в предисловии к Cennino Cennini. Livre d'art. Paris, 1911.

493

Письмо Дюранти к Золя [1878]. См. Auriant. Duranty et Zola. „La Nef", juillet 1946.

О распродажах Фора и Гошеде см. „Memoires de Paul Durand-Ruel" у L. Venturi. Les Archi ves de l'impressionnisme. Paris — New York, 1939, v. II, pp. 204–205, 206–207. О Гошеде см. также заметку Табарана, цитируемую у Auriant, op. cit.

495

Письмо Дюранти к Золя [1878]. См. Auriant. Duranty et Zola. „La Nef", juillet 1946.

496

Письмо Писсарро к Мюреру, лето 1878 г. См. A. Tabarant. Pissarro. Paris, 1924, p. 38.

497

См. письмо к Дюре, лето 1878 г. „Kunst und Kunstler", marz 1914, pp. 325–326.

498

См. Riviere, op. cit., pp. 79–80. О Мюрере см.: G. Geffroy. Claude Monet, sa vie, son oeuvre. Paris, 1924, v. II, ch. IX; C. Pissarro. Lettres a son fils Lucien. Paris, 1950; Duret. Les peintres impressionnistes, в главе о Сислее; ˆquˆt. Vincent van Gogh. Paris, 1923, pp. 239–241; главным образом Tabarant. Pissarro, работа которого частично основана на личных документах Мюрера. См. также письмо Мюрера к Дюре от 18 июля 1905 г. в „L'impressionnisme et quelques precurseurs". „Bulletin des expositions", III, 22 janvier — 13 fevrier 1932, Galerie d'art Braun et Cle. Paris. Поль Алексис опубликовал статью о коллекции Мюрера в „Le Cri du Peuple", 21 octobre 1887. Согласно этой статье, Мюрер имел тогда восемь картин Сезанна, двадцать пять Писсарро, шестнадцать Ренуара, десять Моне, двадцать восемь Сислея, двадцать две Гийомена и т. д.

499

Письмо Писсарро к Мюреру, 1878 г. См. Tabarant, op. cit., pp. 40–41.

500

Письмо Писсарро к Дюре, ноябрь 1878 г., ibid., p. 43.

501

Письмо Моне к Шоке, осень 1877 г. См. J. Joëts. Les impressionnistes et Chocquet. „L'Amour de l'Art", avril 1935.

502

Письмо Мане к Дюре, зима 1877 г. См. T. Duret. Manet and the French Impressionists. Philadel phia — London, 1910, pp. 73–74. Дюре датирует это письмо 1875 г., но Табаран в статье „Autour de Manet" („L'Art Vivant", 4 mai 1928) доказал, что оно было написано в конце 1877 г.

503

См. Tabarant, ibid. Однако кажется сомнительным, что Мане действительно взял взамен некоторые картины Моне: в момент смерти Мане Моне еще должен был ему деньги, а среди принадлежащих Мане картин большого количества картин Моне не числилось.

504

Письмо Сислея к Дюре от 18 августа 1878 г. См. Duret. Quelques lettres de Manet et de Sisley. „Revue Blanche", 15 mars 1899.

505

Письмо Сезанна к Золя от 23 марта 1878 г. См. Cezanne. Correspondance. Paris, 1937, p. 133.

506

Письмо Ренуара к Дюран-Рюэлю, март 1881 г. См. Venturi. Archives, v. I, p. 115.

См. Memoires de Durand-Ruel", ibid., v. II, p. 209.

508

Письмо Писсарро к Мюреру, лето 1878 г. См. Tabarant. Pissarro, pp. 41–42.

509

См. E. Moreau-Nelaton. Manet raconte par lui-meme. Paris, 1926, v. II, pp. 75–76.

510

Письмо Сислея к Дюре от 14 марта 1879 г. См. Duret. Quelques lettres de Manet et de Sis ley, op. cit.

511

Письмо Сезанна к Писсарро от 1 апреля 1879 г. См. Cezanne. Correspondance, p. 160.

512

Письмо Сезанна к Писсарро от 1 апреля 1879 г. См. Cezanne. Correspondance, p. 160.

513

Неопубликованный план, находящийся в записной книжке Дега (Париж, Национальная библиотека). Согласно записи на одном листке этой же самой книжки, Дега, по-видимому, предложил включить не только Рафаэлли, но также Казена и Лермитта. Кроме того, на этом листке записаны, но не представлены на выставке Моризо, Сезанн, Белиар, Левер и Гийомен.

A. Sylvestre. Le monde des arts. „La Vie Moderne", 24 avril 1879.

515

ПисьмоСезаннакПиссарроот1апреля1879 г. См. Cézanne.Correspondance,p. 160.

516

О кратком каталоге см.: Venturi. Archives, v. II, pp. 262–264. Единственное упоминание об участии Гогена имеется в рецензии Дюранти (см. примечание 33).

517

О письмах Кайботта, относящихся к этой выставке, см. Geffroy, op. cit., v. II, ch. VII.

518

См. Duranty. La quatrieme exposition faite par un groupe d'artistes independants. „Chronique des Arts et de la Curiosite", приложение к „Gazette des Beaux-Arts", 19 avril 1879; частично опубликовано в издании „La Nouvelle Peinture". Paris, 1946, appendice. О статьях А. Вольфа и А. Сильвестра см. P.-A. Lemoisne. Degas et son oeuvre. Paris, 1946, v. I, pp. 245–246, notes 130–131.

519

О письмах Кайботта, относящихся к этой выставке, см. Geffroy, op. cit., v. II, ch. VII.

См. L. Benedite. Madame Charpentier and her Children by Auguste Renoir. „Burlington Magazine", december 1907.

521

Письмо Писсарро к Мюреру от 27 мая 1879 г. См. Tabarant. Pissarro, p. 45.

522

О „La Vie Moderne" см. J. Rewald. Renoir and his Brother. „Gazette des Beaux-Arts", mars 1945; статья Эдмона Ренуара о брате частично опубликована у Venturi. Archives, v. II, pp. 334–338.

523

Письмо Ренуара к Моне от 23 августа 1900 г. См. Geffroy, op. cit., v. II, ch. V.

524

См. письмо Моне к Дюре, весна 1880 г. Цитируется у H. Graber. Pissarro, Sisley, Monet nach eigenen und fremden Zeugnissen. Basel, 1943, pp. 225–226. Сислей, со своей стороны, написал 28 марта 1879 г. Шарпантье: „С тех пор как я решил выставляться в Салоне, я чувствую себя более одиноким, чем когда-либо". См. R. Huyghe. Lettres inedites de Sisley. „Formes", mars 1931.

525

О кратком каталоге см. Venturi. Archives, v. II, pp. 264–265.

526

Письмо Дега к Бракмону, март 1880 г. См. „Lettres de Degas". Paris, p. 51.

527

Это был, по-видимому, бюст жены Гогена, выполненный в 1879 г. Он воспроизведен вместе с другими малоизвестными работами этих лет в книге Pola Gauguin. Paul Gauguin, mon pere. Paris, 1938.

528

См. J.-K. Huysmans. L'Art moderne. Paris, 1883, глава „L'Exposition des Inde pendants". Со своей стороны, Жюль Кларети утверждал в „La Vie a Paris, 1880". Paris, 1881, p. 60, что „Рафаэлли не имеет ничего общего с импрессионистами". О других статьях см. Lemoisne, op. cit., v. I, pp. 246–248, notes 133–134.

529

Письмо Сезанна к Золя от 10 мая 1880 г. См. Cezanne. Correspondance, pp. 169–170.

530

Zola. Le naturaliste au Salon. „Le Voltaire", 13–22 juin 1880. Частично опубликовано у Venturi. Archives, v. II, pp. 276–280; см. также J. Rewald. Cezanne, sa vie, son oeuvre, son amitie pour Zola. Paris, 1939, pp. 251–258.

531

См. E. Taboureux. Claude Monet. „La Vie Moderne", 12 juin 1880.

532

Письмо Кайботта к Писсарро от 24 января 1881 г. Неопубликованный подлинник, найденный в бумагах Писсарро.

533

См. неопубликованное письмо Писсарро к Мирбо от 10 октября 1891 г. Лувр, Кабинет рисунка.

534

Письмо Кайботта к Писсарро, январь 1881 г. Неопубликованный подлинник, найденный в бумагах Писсарро.

535

О кратком каталоге см. Venturi. Archives, v. II, pp. 266–267. На выставке были также представлены (без указания в каталоге) работы покойного Кальса.

536

Эта шкатулка воспроизведена в книге P. Gauguin, op. cit. Статуэтка числится в каталоге распродажи: Tableaux Modernes, Paris, 14 juin 1930, № 14, где она ошибочно обозначена Tahitienne se coiffant. По свидетельству сына Писсарро Людовика Родо, у его отца в Осни (1883) тоже был скульптурный портрет госпожи Гоген.

537

О рецензиях в прессе, посвященных главным образом Дега, см. Lemoisne, op. cit., v. 1, pp. 249–250, notes 140–141.

538

Письмо Писсарро к Дюре от 24 февраля 1882 г. См. A. TaЬагап1. Pissarro. Paris, 1924, p. 46.

539

См. Tabarant. Manet et ses oeuvres. Paris, 1947, pp. 406–408.

540

Письмо Ренуара к Дюре, пасха 1881 г. См. Б1оˆоопе. Renoir et la famille Charpentier. „L'Amour de l'Art", fevrier 1938.

541

Письмо Писсарро к сыну от 18 сентября 1893 г. См. Camille Pissarro. Lettres a son fils Lucien. Paris, 1950, pp. 311–312.

542

Из неопубликованных записок художника Луи ле Бейля, который в 1896–1897 гг. пользовался советами Писсарро. Примерно в это же время ле Бейль встретился с Моне, который сказал ему: „Перед лицом природы нужно быть смелым; никогда не нужно бояться, что плохо напишешь, и надо переделывать работу, которой неудовлетворен, даже если это значит уничтожить все, что было сделано. Если вы не будете дерзать пока вы молоды, что же с вами будет потом?"

543

Письмо Гогена к Писсарро, лето 1881 г. Частично неопубликованный подлинник, найденный в бумагах Писсарро.

544

Письмо Мане к Астрюку, лето 1880 г. См. E. Moreau-Në 1 aton, Manet raconte par lui-meme Paris, 1926, v. II, p. 68.

545

См. письмо Писсарро к сыну от 28 декабря 1883 г. Pissarro, op. cit., p. 73.

546

Письмо Ренуара к Мане от 28 декабря 1881 г. См. Moreau-Nël aton, op. cit., v. II, p. 88.

547

См. A. Vo l lard. Renoir, ch. XI, и письмо Ренуара, опубликованное в „L'Amateur d'Autographes", 1913, pp. 231–233.

548

Письмо Ренуара к Дюран-Рюэлю от 21ноября 1881 г. См. L. Venturi. Les Archives de l'impressionnisme. Paris — New York, 1939, v. I, pp. 116–117.

549

См. M. Schneider. Lettres de Renoir sur l'ltalie. „L'Age d'or", premier numero, 1945.

550

Письмо Ренуара к госпоже Шарпантье, начало 1882 г. См. Florisoone, op. cit.

551

Письмо Кайботта к Писсарро, зима 1881–1882 г. Неопубликованный подлинник, обнаруженный среди бумаг Писсарро.

552

Письмо Гогена к Писсарро от 14 декабря 1831 г. Неопубликованный подлинник, обнаруженный среди бумаг Писсарро.

553

Письмо Гогена к Писсарро от 18 января 1882 г. Неопубликованный подлинник, обнаруженный среди бумаг Писсарро.

554

Письмо Мане к Берте Моризо, начало 1882 г. См. M. Angoulvent. Berthe Morisot. Paris, 1933, p. 62.

555

О письмах Ренуара к Дюран-Рюэлю по поводу этой выставки см. Venturi, op. cit., v. I, pp. 119–122.

О письмах Моне к Дюран-Рюэлю по поводу этой выставки см. ibid., pp. 227–230.

557

Письмо Писсарро к Моне, конец февраля 1882 г. См. J.. Jˆts. Lettres inedites de Pissarro a Claude Monet. „L'Amour de l'Art", III, 1946.

558

Письмо Ренуара к Дюран-Рюэлю, конец февраля 1882 г. Это письмо не фигурирует в Archives de Venturi. См. „Catalogue d'Autographes", n° 61, Marc Loliee. Paris, 1936, p. 35.

559

Письмо Эжена Мане к Берте Моризо, весна 1882 г. См. D. Rouart. Correspondance de Berthe Morisot. Paris, 1950, p. 106.

560

Письмо Эжена Мане к Берте Моризо от 1 марта 1882 г., ibid., p. 103.

561

О кратком каталоге см. Venturi, op. cit., v. II, pp. 267–269.

562

Письмо Эжена Мане к Берте Моризо, март 1882 г. См. Rouart, op. cit., p. 110.

563

Письмо Эжена Мане к Берте Моризо, март 1882 г., ibid., p. 104.

564

Письмо Мане к А. Вольфу, май 1882 г. См. статью Вольфа в „Figaro", 1er mai 1883.

565

Письмо Мане к Шесно, лето 1882 г. См. Moreau-Nё1aton, op. cit., v. II, p. 90.

566

Об обстоятельствах смерти Мане см. A. Tabarant. Manet se sut-il ampute? „Bulletin de la vie artistique", 1er mars 1921, и работу того же автора, op. cit., pp. 472–475.

567

A. Wolff статья в „Figaro". Цитируется у Tabarant. Manet et ses oeuvres, p. 476.

568

Письмо Писсарро к сыну Люсьену от 28 декабря 1883 г. Pissarro, op. cit., p. 73.

569

См. письма Ренуара к Моне, конец января и начало февраля 1884 г. J. Baudot. Renoir, ses amis, ses modeles. Paris, 1949, pp. 58–59; о выставке Моне см. Tabarant. Monet et ses oeuvres, pp. 490–497.

О распродаже Мане см. Tabarant, ibid., pp. 498–502.

571

A. Wolff статья в „Figaro", 7 fevrier 1884. Цитируется у J. Baudot, op. cit., pp. 60–64.

572

Об этих выставках см.: „Memoires de Paul Durand-Ruel" у Venturi, op. cit., v. II, pp. 212–213; там же см. письма Моне, Ренуара и Сислея к Дюран-Рюэлю; а также Pissarro. Lettres a son fils Lucien; G. Geffroy. Claude Monet, sa vie, son oeuvre. Paris, 1924, v. I, ch. XXIV.

573

На „Зарубежной выставке" в Бостоне Мане был представлен двумя картинами, Моне, Ренуар и Сислей тремя полотнами каждый, Писсарро — шестью. См. H. Huth. Impressionism comes to America. „Gazette des Beaux-Arts", avril 1946. О выставке в Лондоне см. D. Cooper. The Courtauld Collection. London, 1954, pp. 23–27.

Письмо Писсарро к Моне от 12 июня 1883 г. См. G. Geffroy, op. cit., v. II, ch. III.

575

Письмо Писсарро к сыну Люсьену от 4 мая 1883 г. Pissarro, op. cit., p. 30.

См. A. Vo l lard. Renoir, ch. XIII.

См. A. Vo l lard. Renoir, ch. XIII.

См. A. Fontainas. La rencontre d'Ingres et de Renoir. „Formes", mars 1931; см. также T. de Wyzewa. Pierre-Auguste Renoir. „L'Art dans les deux Mondes", 6 decembre 1890.

579

Письмо Моне к Дюран-Рюэлю от 1 декабря 1883 г. См. Venturi, op. cit., v. I, p. 264.

580

Письмо Моне к Дюран-Рюэлю от 12 января 1884 г., ibid., pp. 267–268.

581

Письмо Дега к Леролю от 21 августа 1884 г. См. „Lettres de Degas". Paris, 1945, p. 80.

582

Письмо Ренуара к Дюран-Рюэлю, осень 1885 г. См. Venturi, op. cit., v. I, p. 131.

583

Письмо Писсарро к сыну Люсьену от 31 октября 1883 г. Pissarro, op. cit., p. 44.

584

Письмо Писсарро к Мюреру от 8 августа 1884 г. См. Tabarant. Pissarro, p. 48.

585

См. F. F. [Fe neon].Les grands collectionneurs, M. Paul Durand-Ruel. „Bulletinde la vie artistique", 15 avril 1920.

586

Письмо Дюран-Рюэля к Писсарро, ноябрь 1883 г. См. Pissarro, op. cit., p. 60.

См. Venturi, op. cit., v. II, pp. 249–252.

См. G. Biddle. Some Memories of Mary Cassatt. „The Arts", august 1926.

589

Письмо Писсарро к Моне от 7 декабря 1885 г. См. G. Geffroy, op. cit., v. II, ск III.

См. J. Rewald. Georges Seurat. Paris, 1948, pp. 45–52. Об общей истории „Общества независимых художников" см. G. Coquiot. Les Independants. Paris, 1921.

См. G. Besson. Paul Signac. Paris, 1950, p. 1.

592

См. объяснение принципов дивизионизма Синьяком в его работе „D'Eugene Delacroixau Neoimpressionnisme". Paris, 1899.

593

См. J. J. Sweeney. Plastic Redirections in 20th Century Painting. Chicago, 1934, pp. 7—10.

См. G. Kahn. La vie artistique. „La Vie Moderne", 9 avril 1887.

О „Гранд-Жатт" см. D. Catton Rich. Seurat and the Evolution of „La Grande Jatte" Chicago, 1935.

Об отношении самого Руда к импрессионизму и неоимпрессионизму см. R. Rood. Professor Rood s Theories on Colour and Impressionism. „The Script", aprii 1906.

597

Письмо Писсарро к Дюран-Рюэлю от 6 ноября 1886 г. См. Venturi, op. cit., v. II, p. 24.У Писсарро были особые причины настаивать, чтобы новая выставка не состояла исключительно из тех, кого он называл „стихия Дюран-Рюэля". Он хотел представить своим друзьям двух молодых художников, с которыми недавно встретился.

598

Письмо Писсарро к сыну, март 1886 г. См. Camille Pissarro. Lettres a son fils Lucien. Paris, 1950, pp. 100–101.

599

Письмо Гогена к Шуффенекеру от 16 ноября 1889 г. См. „Lettres de Gauguin". Paris, 1946, p. 177.

600

Письмо Дега к Бракмону, начало мая 1886 г. Неопубликованное письмо, Лувр (Legs A. S. Henraux).

601

Каталог включает названия 310 картин следующих художников (число выставленных работ заключено в скобки): Бенасси, Бенар, Ж. Л. Браун, Буден (23), Кассатт (3) Кайботт (10), Дега (23), Дебутен, Дюез, Дюмареск, Фантен, Фламенг, Флери-Шеню, Форен, Гийомен (7), Юге, Ложе, Ж. П. Лауренс, Лепен, Лероль, Мане (17), Мелен, Моне (50), Монтенар, Моризо (9), Писсарро (42), Ренуар (38), Роль, Серре, Сёра (2 картины и 12 „этюдов", по-видимому, рисунков), Синьяк (6), Сислей (14). По одной картине Мане и Дега одолжили мистер Е. Дэвис и мистер А. Ж. Кассат; мистер Кассат одолжил также по три картины Моне и Мери Кассат. Мистер Хевмайер одолжил одну картину Писсарро и одну Моне. О каталоге см. также общую библиографию. М. Хут пытался идентифицировать некоторые из экспонированных картин. См. „Impressionism comes to America". „Gazette des Beaux-Arts", avril 1946, p. 230, note 22.

602

О кратком каталоге см. L. Venturi. Les Archives de l'Impressionnisme. Paris — New York, 1939, v. II, pp. 269–271.

603

См. G. Moore. Impressions and Opinions. New York, 1891, p. 318.

См. G. Moore. Confessions of a Young Man. London, 1888, pp. 28–29.

605

P. Signac Le Neo-Impressionnisme, documents. Paris, 1934. Предисловие к каталогу выставки „Seurat et ses amis" опубликовано в „Gazette des Beaux-Arts".

См. J. K. Huysmans. Certains. Paris, 1889, p. 26.

См. E. Verhaeren. Sensations. Paris, 1927, p. 196.

См. Moore. Modem Painting. London — New York, 1898, p. 89.

609

T. de Wyzewa. Статья в „La Revue Independante", novembre — decembre 1886. Цитируется у J. Rewald. Georges Seurat. Paris, 1948, p. 73. Другие критические статьи см. там же, стр. 72–75.

610

Неподписанная статья в „New York Daily Tribune", 11 aprii 1886.

611

Неподписанная статья в „New York Daily Tribune", 11 aprii 1886.

612

Неподписанная статья в „The Sun", 11 aprii 1886.

613

Неподписанная статья в „The Critic", 17 aprii 1886.

614

Неподписанная статья в „Art Age", aprii 1886.

615

Неподписанная статья в „The Critic", 17 aprii 1886.

См. Durand-Ruel. Memoires, y Venturi,op. cit., v. II, pp. 216–217.

617

Письмо Писсарро к сыну Люсьену, июль 1886 г. См. Pissarro, op. cit., p. 105.

618

О „Группе двадцати" см. M. O. Maus. Trente annees de lutte pour l'art. Bruxelles, 1926.

619

См. письмо Гогена к жене, цитируемое у J. Dorsenne. La vie sentimentale de Paul Gau guin. Paris, 1927, p. 87.

См. Signac, op. cit.

621

О романе Золя „Творчество" и реакции на него Сезанна см. Rewald. Cezanne, sa vie, son oeuvre, etc. Paris, 1939, pp. 299–329.

622

См. письмо Сезанна к Золя от 4 апреля 1886 г., Cezanne. Correspondance. Paris, 1937, p. 208.

623

Письмо Моне к Золя от 5 апреля 1886 г. См. Rewald. Cezanne etc., pp. 319–320.

624

Письмо Сезанна к художнику Л. ле Бейлю, там же, стр. 283.

625

Письмо Сезанна к Золя от 10 мая 1881 г. См. Cezanne. Correspondance, p. 180.

626

E. Bernard, цитируется у Rewald. Gauguin. Paris, 1938, p. 12. Возможно, однако, что эта заметка сделана позже, когда в 1888 г. Бернар хотел доказать, что он имеет большое влияние на Гогена, поскольку в 1886 г. он писал в Понт-Авен своим родителям: „Здесь (в гостинице Глоанек) имеется также один импрессионист по имени Гоген, очень сильный парень; ему 36 лет, он пишет и рисует очень хорошо". См. „Lettres de Gauguin". Paris, 1946, p. 94, note I.

627

См. A. S. Hartrick. A Painter's Pilgrimage Through Fifty Years. Cambridge, 1939, pp. 31–32. О Гогене в Понт-Авене см. также C. Chasse. Gauguin et le groupe de Pont-Aven. Paris, 1921. Этот очерк дает, кроме того, сведения о последующем пребывании Гогена в Бретани.

628

Известна только начальная буква — P — имени этого французa. См. Hartrˆk, op. cit., p. 30.

О мастерской Кормона см. Hartr^, op. cit.

630

См. M. Osborn. Der bunte Spiegel, 1890–1933. New York, 1945, p. 37. Писсарро добавил, что нисколько не сомневался в том, что оба эти предчувствия сбудутся.

631

См. E. Bernard. Julien Tanguy. „Mercure de France". 16 decembre 1908.

632

Письмо Писсарро к сыну Люсьену, ноябрь 1886 г. См. Pissarro, op. cit., p. 111.

633

См. письма Моне к Дюран-Рюэлю с 12 января по 29 декабря1886 г. Venturi, op. cit., v. I, pp. 305–323.

634

Письмо Винсента Ван-Гога к Бернару, июль 1888 г. См. „Lettres de Vincent van Gogh a Emile Bernard". Paris, 1911, p. 119.

635

Письмо Винсента Ван-Гога к Бернару, июнь 1888 г., ibid., p. 87.Тео и его друзья художники водили Винсента также к Дюран-Рюэлю, к Портье, к папаше Мартину и особенно часто в маленькую лавочку папаши Танги.

В этой связи интересно отметить, что в тот период Франция стремилась расширить свои колонии и это в какой-то мере могло оказать влияние на Гогена. Дальние страны, о которых он мечтал, все были колониями Франции: Мадагаскар, Мартиника, Индо-Китай и Таити. Дега советовал Гогену отправиться в Новый Орлеан, но Гоген не принял этого предложения.

637

Письмо Писсарро к сыну от 15 мая 1887 г. См. Camill e Pissarro. Lettresàs on fils Lucien.Paris, 1950, p. 149.

638

Письмо Писсарро к сыну Люсьену от 14 мая 1887 г., ibid., p. 146.

639

Письмо Ренуара к Дюран-Рюэлю от 12 мая 1837 г. См. L. Venturi. Les Archives de l'lmpressionnisme. Paris — New York, 1939, v. I, p. 138.

640

Письмо Гогена к Шуффенекеру, август 1888 г. См. C. Roger-Marx. Lettres inedites de Vincent van Gogh et de Paul Gauguin. „Europe", 15 fevrier 1939.

641

Письмо Винсента к Тео Ван-Гогу, первая половина августа 1888 г. См. „Verzamelde Brieven van Vincent van Gogh", v. III. Amsterdam, 1953, p. 276.

642

Письмо Винсента к Тео Ван-Гогу, май 1888 г., ibid., p. 220. О фотографиях „мотивов" Ван-Гога см. „L'Amour de l'Art", octobre 1936; каталог выставки Ван-Гога, Exposition Internationale. Paris, 1937; „Art News", 1er —14 april 1942.

643

Письмо Гогена к Шуффенекеру от 8 октября 1888 г. См. Roger-Marx, op. cit. Письмо это сопровождалось рисунком.

644

Письмо Винсента к Тео Ван-Гогу, конец декабря 1888 г., op. cit., p. 363.

645

Письмо Писсарро к Фенеону от 1 февраля 1889 г. См. J. Rewald. Georges Seurat. Paris, 1948, p. 156, note 132.

646

Письмо Писсарро к Х. ван де Вельде от 27 марта 1896 г., ibid., pp. 131–132.

См. L. Cabot Perry. Reminiscences of Claude Monet from 1889 to 1909. „The American Magazine of Art", march 1927.

См. G. Geffroy. Claude Monet, sa vie, son oeuvre. Paris, 1922, v. I, ch. XXXIII.

649

Письмо Ренуара к Роже Марксу от 10 июля 1888 г. См. C. Roger-Marx. Renoir. Paris, 1937, p. 68.

650

О группе Гогена см. C. Chasse. Gauguin et le groupe de Pont-Aven. Paris, 1821; M. Denis. Theories, 1890–1910. Paris, 1912; E. Bernard. Notes sur l'ecole dite de „Pont-Aven", „Mercure de France", decembre 1903; A. Armstrong Wallis. The Symbolist Painters of 1890. „Marsyas", v. I, n° 1.

651

Письмо Сезанна к Маусу от 27 ноября 1889 г. См. Cezanne. Correspondance. Paris, 1937, p. 214.

C. Waern. Some Notes of French Impressionism. „Atlantic Monthly", aprii 1892.

653

M. Denis. Cezanne. „L'Occident", septembre 1907. Перепечатано в „Theories", op. cit.

M. Denis. Cezanne. „L'Occident", septembre 1907. Перепечатано в „Theories", op. cit.

655

Любезно сообщено Л. Р. Писсарро; см. также A. Basler. La Peinture… Religion nouvelle. Paris, 1926, p. 62.

См. M. Joyant. Henri de Toulouse-Lautrec. Paris, 1926, v. I, pp. 118–119. Услуги, которые мог бы оказать импрессионистам и неоимпрессионистам Тео Ван-Гог, если бы он остался жив, переоценить невозможно. Его роль до сих пор не получила еще подлинного признания. О нем см. T. van Gogh. Lettres a son frere Vincent. Amsterdam, 1932; V. van Gogh. Verzamelde Brieven, 4 vol. Amsterdam, 1952–1954 (полное издание переписки Ван-Гога; многие письма на французском языке); Paul Gauguin. Lettres a A. Vollard et a A. Fontainas. San Francisco, 1943, p. 6–9; C. Pissarro. Lettres a son fils Lucien.

657

См. письма Писсарро к сыну от 23 ноября 1893 г. и 20 апреля 1891 г. Pissarro, op. cit., pp. 317–318, 233–235.

658

См. письмо Мирбо к Моне, февраль 1891 г. „Cahiers d'Aujourd'hui", n° 9, 1922; а также письмо Писсарро к сыну от 13 мая 1891 г., op. cit., pp. 246–248. Картина находится сейчас в Национальной галерее Шотландии, Эдинбург.

659

См. L. Vauxcelles. Un apres-midi chez Claude Monet. „L'Art et les Artistes", decembre 1905.

L. Cabot Perry, op. cit., а также duc de Trevise. Le pelerinage de Giverny. „Revue de l'art ancien et moderne", janvier — fevrier 1927, и письмо Моне к Жеффруа от 7 октября 1890 г., Geffroy, op. cit., v. II, ch. X.

661

См. W. Weisbach. Impressionismus — ein Problem der Malerei in der Antike und Neuzeit. Berlin, 1910–1911, v. II, p. 141.

662

См. письма Писсарро к сыну от 8 и 10 июля 1888 г. Pissarro, op. cit., pp. 171–172.

663

См. J. Rewald. Degas, Works in sculpture, catalogue complete. New York, 1944.

664

Письмо Дега к де Валерну от 26 октября 1890 г. См. „Lettres de Degas". Paris, 1945, pp. 178–179.

См. P. Valery. Degas, Danse, Dessin. Paris, 1938, p. 12.

666

Из записных книжек Берты Моризо. См. M. Angoulvent. Berthe Morisot. Paris, 1933, p. 76.

667

Сведения даны профессором Полем Ж. Саксом, которому об этом инциденте рассказала мадемуазель Диго; см. также G. Mack. Toulouse-Lautrec. New York, 1938, pp. 59–62.

668

Цитируется у A. Leroy. Histoire de la peinture franjaise, 1800–1933. Paris, 1934, pp. 165–168. О наследстве Кайботта см. также: H. Bataille. Enquete. „Journal des Artistes", 1894; O. Mirbeau. Le legs Caillebotte et l'Etat. „Le Journal", 24 decembre 1894; Geffroy, op. cit., v. II, ch. VI; Vollard. Renoir, ch. XIV; G. Mack. Paul Cezanne. Paris, 1938, и особенно Tabarant. Le peintre Caillebotte et sa collection. „Bulletin de la vie artistique", 1er aout 1921.

669

О количестве принятых работ см. Mack. Paul Cezanne и сообщение Ренуара. Цитируется у Leroy, op. cit., p. 167.

См. A. Vollard. Cezanne, ch. V; Rewald. Cezanne, sa vie, etc. Paris, 1939, pp. 370–372.

671

Письмо Писсарро к сыну от 21 ноября 1895 г. Pissarro, op. cit., pp. 388–390.

672

См. письмо Писсарро к сыну от 23 ноября 1893 г., ibid., pp. 317–318.

Gauguin, цитируется у E. Tardieu. La peinture et les peintres, M. Paul Gauguin. „Echo de Paris", 13 mai 1895.

Gauguin. Diverses choses (1902–1903). Цитируется у J. de Rotonchamp. Paul Gauguin. Paris, 1925, p. 243.

Gauguin. Racontars d'un rapin, septembre 1902, ibid., p. 237.

См. Paul Gauguin. Lettres a A. Vollard et a A. Fontainas. San Francisco, 1943.

См. Rewald. Depressionist Days of the Impressionists. „Art News", 15–28 february 1945.

О статье Золя см. Rewald. Cezanne, etc., pp. 354–362.

Ibid., pp. 363–365.

680

A. Alexandre. Предисловие к каталогу распродажи Sisley. Paris, Galerie Georges Petit, 1er mai 1899.

681

См. Tavernier. Статья о Сислее в „L'Art Franjais", 18 mars 1893.

682

В 1900 г. Камондо уплатил 43 000 франков за картину Сислея „Наводнение в Марли", и завещал ее Лувру.

Тридцать две картины дали свыше 51000 франков, при самой низкой цене 1 700 франков; Камондо уплатил самую высокую цену — 6 200 франков за „Дом повешенного". Дюран-Рюэль приобрел пятнадцать картин Сезанна, остальные купили Бернхейм-младший, Воллар, Огюст Пелерен и другие.

684

Письмо Сезанна к сыну от 15 октября 1906 г. См. Cezanne. Correspondance, p. 298.

685

Письмо Сезанна к Камиону от 28 января 1902 г., ibid., p. 244.

686

Письмо Сезанна к Камиону от 22 февраля 1903 г., ibid., p. 253.

687

Письмо Сезанна к Бернару от 15 апреля 1904 г., ibid., p. 259.

688

Письмо Сезанна к Бернару от 26 мая 1904 г., ibid., p. 262.

689

К. Е. Osthaus, статья в „Das Feuer", 1920. Цитируется yRewa1d. Cezanne, etc., pp. 282, 394.

О его привязанности к Т. Робинсону см. John Baur. Theodore Robinson. Brooklyn, 1946, а также статью самого Робинсона: „Claude Monet". „Century Magazine", September 1892.

691

По свидетельству торговца красками Муасса, снабжавшего Ренуара, заказы его не менялись в течение последних двадцати пяти лет жизни. Палитру Ренуара составляли следующие краски: свинцовые белила, сурьма желтая, охра золотистая, сиена жженая, кармин тонкотертый, красная венецианская, вермильон французский, краплак, зелень изумрудная, кобальт синий и слоновая кость черная. Ренуар никогда не употреблял желтого кадмия, но пользовался неаполитанской желтой. Палитра Моне состояла из свинцовых белил, желтого кадмия (светлого, темного и лимонного), лимонно-желтого ультрамарина, вермильона, кобальта фиолетового (светлого), тонкотертого ультрамарина, изумрудной зелени (см. Tabarant. Couleurs. „Bulletin de la vie artistique", 15 juillet 1923). О палитре Моне см. также R. Gimpel. At Giverny with Claude Monet. „Art in America", june 1927. Палитра Писсарро, согласно запискам Луи ле Бейля, состояла из шести цветов радуги: свинцовые белила, хром светложелтый, веронез зеленый, ультрамарин или кобальт синий, краплак темный и вермильон.

692

См. W. Pacˆ Renoir. „Scribner's Magazine", 1912. Перепечатано в „Queer Thing, Painting". New York, 1938.

693

Письмо Поля Дюран-Рюэля, декабрь 1912 г. См. Venturi, Archives, v. I, p. 107.

См. A. Andre. Renoir. Paris, 1928, p. 42.

См. C. Bell. Since Cezanne. London, 1922, p. 73.

696

См. письмо Ренуара к Моттецу, напечатанное в качестве предисловия к „Livre d'art de Cennino Cennini", Paris, s. d. [1911].

697

См. W. Pach. Renoir. „Scribner's Magazine", 1912. Перепечатано в "Queer Thing, Painting". New York, 1938

698

Письмо Ренуара к Дюран-Рюэлю от 30 сентября 1917 г. См. Venturi. Archives, v. I, pp. 212–213.

699

„Техника меняется, — говорил Моне своему другу Жеффруа, — но искусство остается тем же: это передача природы одновременно сильная и чувствительная. Но представители новых направлений, возражая против того, что они называют „несостоятельностью импрессионистического образа", отрицают все это для того, чтобы построить собственные теории и проповедовать точность обобщенных объемов". См. Geffroy, op. cit., v. II, ch. XXXIII.

700

Письмо Моне к Шартерису от 21 июня 1926 г. См. E. Charteris. John Sargent. London, 1927, p. 131.

701

Gauguin. Racontars d'un rapin, septembre 1902. Цитируется у Rotonchamp, op. cit. p. 241.